الجامعـــــة الإســـــلامية – غـــــزة
شـــؤون البحـــث العلمـــي والدراســـات العليـــا
كليـــــــــــــــــــــة الآداب
قســـــم اللغـــــة العربيـــــة

شعر أحمد بخيت

دراسة تحليلية

Poetry of Ahmad Bakheet

An Analytical Study

إعداد الطالبة:

آلاء نعيم علي القطراوي

إشراف الأستاذ الدكتور:

عبد الخالق محمد عبد الخالق العف

قدمت هذه الدراسة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الأدب والنقد

2015 م- 1436هـ



قال تعالى :

﴿ وَإِنَّهُ لَتَنْزِيلُ رَبِّ العَالَمِينَ [١٩٢] نَزَلَ بِهِ الرُّوحُ الأَمِينُ[١٩٣] عَلَى
قَلْبِكَ لِتَكُونَ مِنَ الْمُنْذِرِينَ [١٩٤] بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُبِين﴾

(الشعراء: 192-195).

لله شكري، فقد فاضتْ فضائلهُ
أن ليسَ تُحصَى مياهُ البحرِ بالعددِ!
الليلُ يشرقُ في سجادةٍ عرفت
دربَ السماءِ، وقد قالت: أيا سندي!

آلاء نعيم القطراوي

إهداء

أبي الغالي: م. نعيم

أدينُ إليهِ بأكثرَ مما يدينُ المُحِبْ
تجوز المحبة، لكنْ لهُ
لا تجوزُ، تجِبْ
أدينُ إليهِ باسمي
الذي كان يحضنُ إسمَهْ
فكانَ كطفلٍ يقبّلُ في غربةِ الليلِ أمَّهْ
إذا ضاق صدرُ القصيدةِ
قلبُ أبي كان أوسعَ ضمّةْ
ونطقي لهُ أول العمرِ (بابا)
لأعذبُ كلمَةْ
نعيماً أراكَ مسمّىً وفعلاً
وإنَّ رضاكَ عليَّ لأعظمُ نعمة

أمّي الغالية: نجاح

أدينُ إليها بروحي، فأخبرُ نفسي:
قليلٌ عليها، دمي من دماها
وبعضي خطوطُ الندى في يديها
قليلٌ عليها، مزاراتُ شعري، وصوتي، ودمعي
قليلٌ عليها
إذا حُوِّلَ البحرُ حبراً لأكتبَ عنها
قليلٌ عليها التي جنةٌ تحتها
وقلبي يخافُ عليها
فعذراً لأنَّ القصيدة
أصغرُ من إظفرٍ غاصَ في قدميها
لأنّكِ أمّي التي كلُّ
شعري قليلٌ عليها

زوجي الغالي: م. موسى قنديل

وأعرفهُ، وأعرفُ أنَّ قلبي
رأى في عشقهِ الوردَ الدمشقيْ
تعاتبني بقولِ الشعرِ إنّي
أرى بوحَ المشاعرِ بعضَ حقّي
أحبُّ عيونهُ، نظارتيهِ
إذا لمتمْ، فلوموني بِرْفقِ
فما حبسُ الشذا في الزهرِ عدلٌ
وما قتلُ المحبةِ صدَّ خفقي

شقيقي الغالي: د. حسام

بعيداً وأقربَ منّي إليّ
ومعبرنا ميتٌ، إنّما معبر الحبّ حَيّ
لتحضنَ أمّي بعيدَ الغيابِ: حسامَ
ويغمرنا دمعها المقدسيّ

شقيقتي الغالية: لينا

سلاماً على وردةٍ في الوريدْ
إذا قلتُ: أختي، يذوبُ الجليدْ
سلاماً على كل حرفٍ بلينا
إذا جلست بيننا حلَّ عيدْ

شقيقي الغالي: أحمد

سلاماً عليهِ أخاً كالربيعْ
وإنَّ الهوى في يديه بديعْ
كليثٍ تراهُ مهابَ المقامِ
جميلاً بقلبٍ خفيفٍ سريع

شقيقي الغالي: محمد الفاتح

سلاماً على سكّرِ العائلةْ
محمدُ فاتحُ، سبحانَ من جمّلَهْ
إذا كان ينقصني شطرُ بيتٍ من الشعرِ
يكفي أراهُ، لكي أكملَهْ

آلاء نعيم القطراوي

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، سيدنا محمد الهادي الأمين،

أمّا بعد:

وإنّه وإن كان لا بدَّ من شكرٍ، فإنَّ كلمةَ شكراً تبدو صغيرة أمام امتناننا العظيم، وإنَّ محاولاتنا للشكر أمام مَنْ أغدقوا علينا بفضلهم، ستظلُّ مجرّدَ محاولاتٍ نتمنى نجاحها:

شكراً لمشرفي على رسالة الماجستير الأستاذ الدكتور/ **عبد الخالق العف**، والذي لطالما امتننتُ له، سواءً على صعيدِ الشعر أو الصعيدِ الأكاديمي، لم أعرفهُ إلا متسعَ الصدرِ كأبٍ تماماً، وإنّني لأفخرُ بإشرافهِ على رسالتي الماجستير، كما كنتُ فخورةً دوماً برعايتهِ لموهبتي، وإيمانهِ بأشعاري، التي استمدت زهوها من تشجيعه وثقته، إنّه الأكاديمي الفذ والشاعر الوجداني، معلمٌ في الجامعة وفي الحياة أيضاً، وإنّني أسألُ الله أنْ أكون عند حسنِ ظنّه بي دائماً وأبدا وشكراً للأستاذ الدكتور / كمال غنيم، الذي أسعدُ به مناقشاً داخلياً هذا اليوم، بعد أن كنتُ طالبةً عنده في البكالوريوس والماجستير أيضاً، وإنّني أسعدُ بمناقشتهِ لي كأكاديمي متبحر، فكيف وهو الشاعر الإنسان، والإنسانُ الشاعرْ

كما أشكرُ الأستاذ الدكتور / موسى أبو دقة. مناقشاً خارجياً، على قبولهِ مناقشتي، وإبداءِ ملاحظاته، لتخرج الرسالة بالشكلِ الذي يجب أن تكونَ عليه

ولا أنسى أن أشكرَ الجامعةَ الإسلامية، وقد تخرجتُ منها في البكالوريوس قبل ثلاثةِ أعوام، لأعودَ للتخرجِ منها في الماجستير، فخورةً ومعتزةً بانتمائي لهذا الصرح العلمي المتميز، والذي أثبتَ جدارته على الصعيد الأكاديمي والإبداعي أيضاً، فكلُّ التحية لأساتذتها وعامليها الذين يزفون لفلسطين كوكبةً من العلماء والمثقفين، وإنّني أسأل أن ينفع الله عز وجل بهم الإسلام والمسلمين.

الملخص

اشتملت الدراسة على أربعة فصول ومقدمة وخاتمة، وقائمة مراجع، بالإضافة إلى ملخصين أحدهما باللغة العربية والآخر باللغة الانجليزية.

هدف الدراسة: تسليط الضوء على الإبداع الشعري الذي زخرت به قصائد الشاعر بخيت، والذي يعد أحد أبرز الشعراء العرب المعاصرين، وقد تميز نتاجه الشعري بالدمج بين عراقة التراث، وبعضاً من ملامح الحداثة، ليجد القارئ نفسه أمام شاعرٍ يستحق أن يصفق له بعد كل مقطعٍ شعري دون أن أبالغَ في ذلك .

عينةُ الدراسة: مجلد الأعمال الشعرية الكاملة لأحمد بخيت، بالإضافة إلى أحدث ما أصدر ديوان القاهرة، وديوان لارا

منهج الدراسة: المنهج التكاملي.

نتائج الدراسة:

- تناول شخصية شعرية معاصرة هامّة، حيث يعد بخيت من أهم الشعراء العرب المعاصرين .
- لقد جمع بخيت بين العراقة والتراث والدين والحداثة في شعره، ليشكّل موروثاً شعرياً جديراً بالدراسة والاهتمام.
- الوقوف أمام شاعرٍ مهم على صعيد التجربة الذاتية كإنسانٍ مصري بسيط انتقل من الصعيد إلى القاهرة، وتجربته العامّة وهو يعيش أحداث الثورة المصرية والتقلبات التي عصفت بها.
- فهم الواقع المصري وما يجري داخل أروقته بشكلٍ أقرب من خلال رؤيته بعين الشاعر الذي يتألم لحال بلاده، وقد وصلت إلى ما وصلت إليه من نزيفٍ واختناق.

توصيات الدراسة:

- تشجيع الباحثين وطلاب العلم على دراسة شعر الشاعر المصري أحمد بخيت
- الاعتزاز بالشعراء العرب، وبإنتاجهم الشعري المعاصر
- عمل أيام دراسية، تتناول دراسة شعر بخيت من ناحية نقدية، يشارك بها الأساتذة وطلاب الدراسات العليا من قسم اللغة العربية
- تقديم منح دراسية لطلاب الدراسات العليا، في سبيل رفع نسبة البحث العلمي، وزيادة المحتوى العربي في المكتبات العربية بشكل خاص، والعالمية بشكلٍ عام

Summary

The title of the study: **Poetry of Ahmad Bakheet, an Analytical Study**

The study includes four sections, an introduction, a conclusion, works cited, and both Arabic and English summaries.

Study aim:

This study aims at shedding the light on the poetic creativity which pervade the poems of Bakheet, who is one of the most prominent contemporary Arab poets. His poetic production is marked by the integrity between the nobility of heritage and the features of modernity. So that, readers find themselves before a poet who deserves a clap after every single stanza, with no exaggeration.

Study tool and sample:

The volume of Ahmad Bakheet's Complete Poetical Works and the latest two poetry books by Bakheet which are 'Diwan Al Qahera' and 'Diwan Lara'

Study approach:

This study follows the integrative approach as it enables the researcher to use more than one approach which is suitable for the Complete Poetical Works of Ahmad Bakheet.

Conclusions:

- Addressing an important poetical contemporary figure, as Bakheet is considered one of the most important Arab poets.
- Bakheet has integrated tradition, heritage, religion and modernity in his poetry, to form a legacy of poetry which is worthy of study and attention.
- Recognizing an important poet at the level of self-experience as an Egyptian man who moved from Upper Egypt to Cairo, and at the level of public experience while living through the events of the Egyptian revolution and volatility that gripped the country.
- Having closer understanding of the Egyptian reality and what is happening there through the vision of a poet who suffers the situation in his country.

Recommendations:

- Encouraging researchers and learners to study the poetry of Ahmad Bakheet.
- Praising the Arab poets and their contemporary poetic production.
- Holding seminars to discuss Ahmad Bakheet's poetry from a critical viewpoint with participation of professors and graduate students in Arabic Department.
- Providing scholarships for graduate students, in order to raise the proportion of scientific research, and increase the Arabic content in Arab libraries in particular and international libraries in general.

فهرس الموضوعات

المقدمة:

أهمية الموضوع وسبب اختياره:

من الجميل أن تكون بين يديك باقة من الورد، ولكن الأجمل أن يكون بين يديك كتابُ شعر، إنّه الهواء الذي نستطيع أن نلمسَ جزيئاته لا أن نحس جريانهُ فينا فحسب، هذه الكيمياء التي تتفوق على المجهر والأبحاث، لتقول لنا هنالك ما هو أعظم من القوانين والنظريات، " إنّها المشاعر" .

حين أوصيتُ على الأعمال الكاملة لأحمد بخيت من القاهرة، لم أتوقع أنني أوصي على كنزٍ عظيم، وشلالٍ عالٍ، وحدائق شاسعة، لم أكن أتوقع أن أجد كل هذا الصخب بين سطوره، أن تنتقل شوارع القاهرة إلى بيتي في إحدى مخيمات قطاع غزة، وأن أشاهد الأحياء المصرية والأحاديث السرية، والبساطة، وملامح الفقراء، وسحر الدعاء، وأن أعيش الثورة في ميدان التحرير، وأرى نزيف الثوار، وأحلامهم رغمَ كل المضايقات والعدوان الذي يتعرضون له، كل هذا شاهدته وكأنني عشتُ معهم وأنا لم أفعل ذلك يوماً!

إن أحمد بخيت يأخذك في جولة عبر الحياة، لتتوقف على عتبات نفسك، وتطرح الأسئلة ذاتها التي طرحها على نفسه، ربما لأن ذاتي الشاعرة قد تشارك الشاعر بخيت في كثير من التساؤلات، جعلتني أصغي بعمقٍ إلى ما وراء السطور، وما وراء ضجيج الشعر، إنّه القلب حين يتألم، وإنها الحياة حين تُثقلُ كاهلك بالأسئلة .

أستطيع أن أقول: إنَّ بخيت يضيف إلى الملحمة الذاتية لكل إنسانٍ منا سطراً، أقولها بثقة، لأنني قرأت الأعمال الكاملة في أقل من أسبوع كامل، تحالفت مع الشعر ضد النوم، وضد الانشغال، وليس أي شعرٍ يستطيعُ أن يفعل بك ذلك .

الواقع المصري، تجربة الشاعر العاشق، تجربة الفقر، الذهاب إلى الجامعة ببنطلون واحد كما يصف بخيت دعاء أمه له: " يارب نجحه في الامتحان، أصله غلبان ببنطلون واحد " وحين يستدرك بخيت ويقول: " نجح صاحب البنطلون الوحيد في الامتحان، وتعين معيداً في الجامعة، والآن يمتلك أكثر من بنطلون للدكتوراه، لكنه يفقد ضحكة أمه الجميلة " .

هذا العبارة هي مدخل مهم لتعرف أنك لست أمام مجرد شاعر يكتب الشعر، ويتلاعب في الكلمات، إنّه يوجهُ كاميرا الحياة إلى تفاصيله الصغيرة، معاناته الكبيرة، ويسلطُ عليها الضوء بقوّة

إنه أحمد الإنسان، وإنّه أحمد الشاعر، إنّه أحمد الذي وجد بوابة الأسئلة متسعة، حين وجد مصر الأم حانيةً، لكن كالسكّين على أبنائها البسطاء، جدلية الوطن والاغتراب، الحبّ واللوم، الأمل واليأس، لقد طرح بخيت لنا العديد من المفاهيم التي أغدق عليها بشاعريته، فوصلتنا بشكلها الجميل المختلف رغم الحزن الذي يلفها في كثيرٍ من الأحيان، فقد وجد بوابة المجاز مدخلاً للولوج إلى أعماق النفس البشرية، وفكِّ شيفرتها الكونية .

الصعوبات التي واجهت الباحثة:

1. عدم وجود دراسات سابقة منشورة حول الشاعر المصري أحمد بخيت، واعتماد الباحثة على جهدها الخالص في التحليل والاستنباط.
2. قلة المصادر و المراجع الرئيسية الحديثة بسبب الحصار المفروض على غزة والذي تجاوز الحصار السياسي إلى الحصار الثقافي بجميع أشكاله.
3. انحصار الوقت أمام عمل جميل وطويل كالأعمال الكاملة لأحمد بخيت.

منهج البحث:

المنهج التكاملي، حيث يتيح للباحثة استخدام أكثر من منهج للبحث وهو ما يناسب الأعمال الكاملة لأحمد بخيت، والدمج بين أكثر من منهج في الدراسة .

خطة البحث:

الفصل الأول: مقاربات موضوعية

1. البيئة الخاصة والعامة.
2. خصوصية المكان.
3. وشاية النص الموازي.
4. الحب والعشق.
5. الأثر الصوفي.

الفصل الثاني: مقاربات لغوية في شعر بخيت

1. دلالات التراكيب.
2. الأسلوب الحواري.
3. دلالات أسماء الأعلام.
4. دلالات التكرار.

الفصل الثالث: مقاربات في الصورة الشعرية

1. حركية الصورة.
2. أنسنة المحسوسات.
3. تراسل الحواس.
4. صورة البحر.
5. صورة الوطن.
6. صورة المرأة.

الفصل الرابع: التناص في شعر بخيت

1- التناص الديني
- التناص مع القرآن الكريم.
- التناص مع الحديث الشريف.
- التناص مع السيرة النبوية.

2- التناص التاريخي
3- التناص الأدبي

الخاتمة:

وتشمل أهم النتائج والتوصيات التي توصلتُ إليها، من أبرزها الاهتمام بدراسة أعمال الشاعر، لقلةِ الدراسة حولها، وتسليط الضوء على جماليات قصائده، لاكتشاف المزيد من كنوز إبداعه، هذا والله وليٌّ التوفيق.

الفصل الأول

مقاربات موضوعية

شعر أحمد بخيت دراسة تحليلية (آلاء نعيم القطراوي)

الفصل الأول: مقاربات موضوعية

المبحث الأول: البيئة الخاصّة والعامّة

المبحث الثاني: خصوصية المكان

- الأماكن الرئيسية
- الأماكن الفرعية

المبحث الثالث: وشاية النص الموازي

- القاهرة (مقدمة – خاتمة)
- الأعمال الكاملة:

- شهد العزلة (فاتحة)
- الليالي الأربع (إهداء– فاتحة)
- صمت الكليم (إهداء – فاتحة)
- جبل قاف (إهداء – فاتحة)
- وداعاً أيتها الصحراء (إهداء)

المبحث الرابع: الحب والعشق

- الحب إيمانياً
- الحب واقعاً اجتماعياً
- الحب عاطفياً
- خصوصية استخدام بعض الألفاظ الموحية (أضيئيني – أحبك – لماذا).

المبحث الخامس: الأثر الصوفي

المبحث الأول: البيئة الخاصة والعامّة

بيئة الشاعر:

البيئة هي الزمان الذي يُولَد فيه الشخص ويعيش فيه، والمكان الذي ينشأ في رحابه والمجتمع الذي يتفاعل معه، وتتداخل هذه العناصر الثلاثة في بعضها، وتتسع لكل مكان ومجتمع قد ينتقلُ الشاعر خلال حياته إليه [1] هذه البيئة التي تسهم بشكلٍ أو بآخر في تكوين الشاعر وصقل شخصيته الإبداعية، لتصبحَ انعكاساً للقصيدة، وتصبحَ القصيدةُ انعكاساً لها، وكما يُقال كلُّ شاعرٍ هو ابنُ بيئته، لتصبحَ جزءاً راسخاً في ذاكرةِ وعيه وفي لا وعيه، ولا يمكنُ أن ندرسَ النص بعيداً عن التداعيات التي أرساها المكان في نفسِ الشاعر، فإنّها جزءٌ من كلّ، كلّما تمعنّا فيها وجدنا ارتباطاً كبيراً بين النص وبين المثيرات الي تحيطها، لذلك لا يمكنُ إغفالُ البيئة، كونها تشكّل عاملاً مهماً من عواملِ تشكيلِ الأدب وعوالمه .

البيئة الخاصة:

وُلِدَ بخيت في محافظة أسيوط بصعيد مصر في 26 فبراير 1966، لأسرةٍ بسيطة، بدأت رحلته مع القراءة مبكراً، ليدخل الفرع الأدبي في الثانوية، وبعد إنهاء الثانوية، انتقل إلى القاهرة ليدرس في كلية دار العلوم في جامعة القاهرة، وتخرّج عام 1989، ليعمل بعدها معيداً بقسم البلاغة و النقد الأدبي والأدب المقارن لمدة خمس سنوات، ويتحدثُ بخيت عن تجربته الجامعية قائلاً: " في الجامعة كان الشعر رفيقاً في معارك الحب التي لا تنتهي، ورسولاً يؤدي رسالته وهو مندس في كشكول زميلة كنتَ تتلعثمُ في مواجهتها، أما الآن وقد انتهى زمان الجامعة وبدأ النقاد يحدثوننا ليل نهار عن انتهاء زمن الشعر، بقيتْ من الشعر مساحة صالحة لاجترار الذكريات ودون كل ذكريات شعر الجامعة بقي اسم أحمد بخيت وحده مثيرا للتأمل، فهو الشاعر الوحيد بين طلاب الجامعة الذي كانت تُخصص له أمسيات خاصة يلقي فيها أشعاره في طقس من طقوس النجومية التي لم تكن تقل عن نجومية الشعراء الذين كنا نراهم كباراً، وذلك لأنهم وافدون علينا من خارج أسوار الجامعة، مضت سنوات وظل اسم أحمد بخيت حاضراً إذ يمكن أن تصادفه أحياناً علي شرائط الكاسيت في الأغنيات التي يكتبها لبعض نجوم الغناء إلي أن فاجأني الناقد الكبير صلاح فضل بمقال عنوانه (أراهن علي هذا الشاعر) الذي لم يكن غير رهان علي موهبة بخيت الذي فاز أخيراً بجائزة الدولة التشجيعية عن ديوانه شهد العزلة، لأنه ديوان شاعر تجاوزه الزمن، يكتب قصيدة تقليدية غارقة في الرومانسية، ورحب به شعراء من جيل آخر مثل محمد

---

[1] انظر :أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،ط8، 1973،ص 83

إبراهيم أبوسنة الذي كتب عنه: " شاعر يجمع بين التقليدية والحداثة " وبدا هذا الجمع بين نقيضين محيراً، مما دفع سيد محمود حسن من صحيفة الأهرام العربي من جديد للبحث عن الشاعر الذي يرحب به النقاد ويهاجمه الشعراء فكان الحوار مع بخيت وهو حوار لا يخلو من جرأة وقدرة علي تجاوز الخطوط الحمراء في ساحة الشعر العربي[1] ويقول بخيت في إحدى مقابلاته التلفزيونية: " إنَّ الاغتراب يرافقه هاجس النجاح الذي يضغط على أبناء الأقاليم، فكل مغترب وافد للقاهرة من الصعيد، يريد أن يثبت نفسه ويقول هنا الصعيد "[2] ثمَّ ترك العمل الأكاديمي؛ ليتفرغ للكتابة منذ1995، وقد اتخذ هذه الخطوة لأنّه شعرَ بأنَّ العمل الأكاديمي بدأ يسرق من شاعريته وإبداعه، فقرر أن يتفرغ للكتابة ويعمل على شعره، لأنّه آمن أن الإبداع لا يقلُ أهميةً عن العمل العملي، فالإبداع عمل كامل يستغرق كل الحياة، ويستحق أن يكرس المبدع جهده له ويضيف:" إنْ لمْ أستطعْ أن أفرض نصي كشاعر فقط، دون أن أكون رجل أعمالٍ أو دكتوراً فسأبحث لي عن عملٍ آخر"[3]، بدأ حياته كبيراً، حيث إن جمهوره من طلاب الجامعة قد أحبوه، فكانوا يتزايدون يوماً بعد يوم، وقد ساهمت مشاركاته في الجوائز وإلقاؤه في الجامعة في تعزيز ثقته بنفسه، وكسر هذا الحاجز النفسي الذي كان يشكّله الخجل في روح الجنوبي وهو قادمٌ من صعيده القروي إلى شوارع القاهرة الكبيرة وقد حصل بخيت على عضوياتٍ كثيرة، منها عضو جمعية المؤلفين والملحنين بباريس، و عضو أتيلية القاهرة للأدباء والفنانين، و عضو دار الأدباء بالقاهرة .

وصدر له:

1- ليلى شهد العزلة-شعر-طبعة أولى 1999 - دار زويل للنشر .

2- ليلى صمت الكليم - شعر- طبعة أولى - 2002 منشورات بخيت.

3- وداعا أيتها الصحراء - شعر- طبعة أولى 1998 - دار زويل للنشر.

4- عبقرية الأداء في شعر المتنبي - نقد - طبعة أولى 1989 - دار الحقيقة للأعلام الدولي .

5-الأخير أولا . شعر.

6- عطر . شعر .

7- جزيرة مسك . شعر .

8- وطن بحجم عيوننا شعر

---

[1] انظر : صحيفة الأهرام العربي، حوار :سيد محمود حسن

http://www.arabicnadwah.com/interviews/bekhitinterview.htm

[2] انظر : مقابلة تلفزيونية عبر قناة الكتاب الفضائية منشورة عبر اليوتيوب عام 2013

http://www.youtube.com/watch?v=pnNYLoeRv6Y

[3] انظر : السابق

9- بيوت الأحبة شعر

ترجم له:

1- (شهد العزلة) إلى الإنجليزية .

2- (شهد العزلة) إلى الفرنسية .

3 - (صمت الكليم) إلى الإنجليزية .

4- بعض قصائده إلى الإيطالية .

حصل على جوائز عدّة منها:

1-الجائزة الأولى في الشعر على مستوى الجمهورية من المجلس الأعلى للثقافة. الفنون والآداب ثلاث مرات متوالية أعوام89/88/87 .

2-جائزة أمير الشعراء أحمد شوقي عام 1998.

3-جائزة (المبدعون) الدورة الأولى الإمارات أفضل قصيدة عربية 2000 .

4-جائزة الدولة التشجيعية في الشعر مصر 2000 .

5-جائزة المنتدى العربي الأفريقي مهرجان أصيلة المغرب أفضل ديوان عربي 2000 .

6- جائزة (المبدعون) الدورة الثانية الإمارات أفضل ديوان عربي 2002.

7-جائزة البابطين للإبداع الشعري أفضل قصيدة عربية الكويت 2002.

8-جائزة الشارقة للإبداع في أدب الأطفال 2005 .

9- جائزة البردة الشريفة، أبو ظبي 2005 .

10- جائزة شاعر مكة محمد حسن فقي-مؤسسة يماني الخيرية 2005.

11- جائزة أمير الشعراء أبو ظبي الثالثة 2008 .

وشارك في أكثر من مؤتمر منها:

1-مؤتمر الشعر العربي الثاني عمان الأردن

2- مؤتمر الشعر العربي الثالث عمان الأردن .

3-مهرجان أصيلة المغرب .

4-مهرجان جرش الأردن .

5-مهرجان البحر المتوسط إيطاليا .

6- مهرجان فيلادلفيا لشعراء حوض المتوسط .

7-مئوية الميلاد والرحيل ضمن احتفالية البابطين الكويت .

8- دورة ابن المقرب العيوني البحرين .

9- معرض القاهرة الدولي للكتاب

مقالات كُتِبت عنه في مجلات:

1- صلاح فضل (أراهن على هذا الشاعر أحمد بخيت) مجلة المصور

2-فاروق شوشة لؤلؤة (في القلب موهبة بازغة) مجلة الشباب

4-محمد إبراهيم أبو سنة (شاعر يجمع بين الأصالة و المعاصرة) مجلة الهلال

5- -فاروق شوشة (أصوات شعرية مقتحمة أحمد بخيت) جريدة الأهرام

6- محمود صالح (أحمد بخيت أمير الشعر الحديث) جريدة الديوان

مقالات نُشِرَتْ عنه في كتب:

1 -صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، مكتبة الأسرة 2002.

2- خالد الأنشاصي، المدينة ومفردات الصدام إصدارات بداية القرن [1].

البيئة العامة:

تستطيع أن تشاهد أسيوط في أغلب قصائد بخيت الشعرية، إنّها الحضنُ الأول لمسيرته الشاعرية، وإنّها الحمامة الأولى التي التقطت سرَّ صرخته، وأطلقت لنا صوتاً شعرياً جديداً من الصعيد المصري، فأسيوط هي كبرى مدن صعيد مصر، وهي عاصمة محافظة أسيوط وتحتضن أول جامعة إقليمية (جامعة أسيوط)، وفرعاً للأزهر بكلياته العلمية والدينية المختلفة، بينها وبين القاهرة 375كم على طريق الصعيد الحر، وهي بداية درب الأربعين، وفيها أعلى كثافة سكانية من الأقباط على مستوى الجمهورية، أما بالنسبةِ لأصل الاسم والتاريخ فقد أطلق عليها اسم «سوت» المشتقة من كلمة (سأوت) التي تعني (حارس) باللغة الهيروغليفية أي حارس الحدود لمصر العليا عندما انضمت إلى طيبة عاصمة البلاد في نضالها ضد الهكسوس الغزاة وبذلك تكونت أقدم إمبراطورية عرفها التاريخ. ومنها دخل اسمها اللغة القبطية أسيوط)، وأثناء حكم البطالمة لمصر أطلق عليها اسم « ليكوبوليس » باليونانية: Λυκόπολις أي (مدينة الذئب وكان أوسيريس معبودًا في صورة ذئب قديمًا، وقد نقل ديودورس الصقلي أسطورةً تقول: إنّ جيشاً من إثيوبيا رُدع من أسيوط وطاردته الذئاب حتى جزيرة إلفنتين، وقد اكتسبت أهميتها في مصر القديمة لما لها من موقع متوسط بين أقاليم مصر الفرعونية ولكونها مركزاً رئيسيا للقوافل التجارية المتجهة إلى الواحات بالصحراء الغربية وبداية درب الأربعين الذي يصل إلى السودان، وبعد الفتح الإسلامي لمصر نقل العرب اسم المدينة الفرعوني ونطقوه سيوط ثم أضافوا همزة القطع

[1] انظر : موقع أشرعة : http://www.ashriaa.com/poet/45-bkit/131-bket، وغلاف مجلد الأعمال الكاملة لبخيت .

فصارت أسيوط، في عهد الفراعنة كانت أسيوط قاعدة للإقليم الثالث عشر، وكان يسكنها نائب الملك، وفى عهد الإغريق قُسِمَت مصر إلى: الدلتا، ومصر الوسطى، ومصر العليا، وكانت أسيوط عاصمة مصر العليا، كما كانت عاصمة للقسم الشمالي في عهد الرومان، وفى عهد محمد على قسمت مصر إلى سبع ولايات إحداها تضم جرجا وأسيوط، وسميت (نصف أول وجه قبلي) [1]

[1] انظر موقع ويكبيديا : http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A3%D8%B3%D9%8A%D9%88%D8%B7

المبحث الثاني: خصوصية المكان

إنَّ المكان له أثرٌ بالغٌ في تكوين فسيولوجية الكاتب وتوجهاته الفكرية، وطبائعه النفسية، فهو من أهم المحطات التي ترافق ذاكرته، فتكوّن موروثه العاطفي، واستدعاءاته الخاصّة، و" تنبع أهمية المكان من المقولة التي تذهب بالقول إلى أن أفعال الخلق تقع في مكان وزمان، ومن هنا يمكن أن نستشف صدق ووعي وجود الكائن الحي في مكان ما فكرة قديمة تؤيدها الآيات القرآنية الكريمة التي توارت على وجود الإنسان في مكانٍ معين يعد أساس حياته ودوامها واستقرارها ومن هنا فالمكان يمثل الحيز الأكبر"[(1)]، إذ يتبين من خلال هذا الالتصاق الحميم بين الإنسان والمكان، مدى الدور المهم الذي يقدمه المكان بمختلف تجلياته في بلورة مفاهيم لدى البشر ومنظومات ذهنية، وتتشكل هذه المفاهيم على حسب يوري لوتمان نتيجة محاولة الإنسان لتجسيد المجردات إلى ملموسات ومحسوسات وإخضاعه العلاقات الإنسانية والنظم لإحداثيات المكان، ثم إضفاؤه عليها ما يرغب عن طريق اللغة [(2)]، وإنَّ الاجتهادات النظرية الخاصة بشعرية المكان، أو جماليته لدى باحثين ونقاد ومترجمين آخرين لم ترسّخ إجراءات واضحة محددة يستطيع الناقد الاستناد إليها في أثناء تحليله بناء المكان، ومن ثم كانت هناك اجتهادات تطبيقية عدّة، منها ما تحدد أنواع المكان وأبعاده، وقد اقترنت الأنواع والأبعاد لدى النقاد بصفات معينة، فكان هناك مكان موضوعي ومفترض ومجازي وهندسي ومعاد وتجربة معيشة وجاذب وطارد وأليف وهناك أيضاً مكان ذو بعد واحد وآخر متعدد الأبعاد، وثالث تاريخي أو نفسي أو واقعي أو تعبيري أو ذاتي، وإن جمالية المكان لا تتجسد بتسمية الأمكنة النصية وتحديد أبعادها وإطلاق صفات مفردة عليها، بل تتجسد بوساطة الطريقة الفنية التي تقدم أمكنة مرتبطة بالحوادث والشخصيات والمنظورات، قادرة على تشييد فضاء نصي نابض بالحركة والحياة والدلالة [(3)]، أمّا المكان من منظورٍ فلسفيّ فثمة مفاهيم كثيرة للمكان عند الفلاسفة ابتداء من أفلاطون، وانتهاء بفلاسفة العصر فقد صرح أفلاطون بأن المكان حاوٍ وقابلٌ للشيء، ورأى أرسطو أن المكان هو نهاية الجسم المحيط وهو نهاية الجسم المحتوى ولا يختلف الفلاسفة المسلمون في تعريفهم كثيراً عن فلاسفة اليونان خاصة في المنطلق الحسي الذي يكمن وراء تعريفهم المكان، فإخوان الصفا يرون أن (مكان كل متمكن هو الجسم المحيط به) [(4)] وأمّا المكان من الناحية الفنية، فنجدهُ في

---

(1) المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي، محمد الطربولي،دار الرضوان للنسر والتوزيع، عمّان،ط1، 2012، ص 7.

(2) انظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، دار الحوار، دمشق، ط1، 1997، ص 25 .

(3) انظر: بناء الرواية العربية السورية 1980-1990، سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1995،ص 254.

(4) انظر: الزمكانية وبنية الشعر المعاصر،د حنان حمودة، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2006،ص 18

تعريف جاستون باشلار: " المكان الممسوك بواسطة الخيال لن يظل مكاناً محايداً خاضعاً لقياسات وتقييم مساحة الأراضي، لقد عيش فيه لا بشكل وضعي، بل بكل ما للخيال من تحيز، وهو بشكل خاص، في الغالب مركز اجتذاب دائم، وذلك لأنه يركز الوجود في حدود تحميه "[1]، إنَّ باشلار يؤكد هنا أنَّ المكان ليسَ مساحةً ومحيطاً، بل عاطفةً وخيالاً يتسع باتساع التجربة التي يعيشها الأديب، فالمكان أبعدُ من مساحةِ الحدود، وأوسعُ من الزوايا المحدودة، إنّه فضاءٌ اجتماعي عاطفيّ، لا يأخذُ شكلَ المادة، بل شكلَ التجربة التي تعملُ على تحديدِ إيحاءاته .

لقد برز المكان بشكلٍ كبير في شعر بخيت، وقد تنوع بين:

- الأماكن الرئيسية.
- الأماكن الفرعية.

الأماكن الرئيسية:

الجنوب:

الجنوب مسقط رأسِ بخيت، وبدايةُ باكورةِ أحلامه التي بدأت بالتكوّن منذ صرخته الأولى، لتتحول هذه الصرخة العفوية الطبيعية الأولى إلى يمامٍ يلقط الأسرار، لأنَّ رسائل البوح لا يحملها سوى اليمام، فيقرؤها قلب الشاعر النبيل، يقول بخيت في ديوانه "شهد العزلة" :

" ولدتُ هناكَ في صبحِ الجنوبِ

ولدتُ والأمطارْ

وكان الحب يسترُ عريَه

في خرقةِ الأنوار

وطارت صرختي الأولى

يماماً

يلقطُ الأسرارْ "[2]

---

[1] الزمكانية وبنية الشعر المعاصر ،د حنان حمودة، ص22

[2] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، دار كليم للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012، ص17

الجنوب صديق الطبيعة، التي تتحالف مع مكونات هذه الصورة، فيبرز لنا الشاعر بلباس الحب الذي يستر عري المادة، وقساوتها، لذلك يظهر الجنوب في لغة الشاعر في بداية حياته كسرير طفلٍ تحت المطر، يحلق فوقه اليمام باطمئنان،وإنّ توالي استخدام الأفعال الماضية (ولدتُ، كانَ، طارت) يوحي بأنَّ الصورة مجتلبةٌ من الماضي، لتتناسبَ مع الشريط السينيمائي الذي يُرجعنا عبره بخيت إلى الوراء، حيث جمالُ الريف وبساطته، ليعطينا هذا الانطباع بالأمن والبساطة والجمال .

" ولدتُ هناك
حيث النيل
والقرآنُ والأجراسْ
ودفءُ البوح
بوح الدمع
دمع الصدق
صدق الناس "[1]

عودة إلى أسيوط، مسقط رأس الشاعر، وهي كبرى مدن صعيد مصر، يصف بخيت هذا الامتزاج الديني لهذه المدينة المصرية، وخاصة أنّها تحوي أكبر نسبة من الأقباط في مصر، (القرآن، الأجراس) وهذا الامتزاج الذي يُعمق مفهوم الصدق في قلوب الناس، ولا يُسهم إلا في ترابطهم أكثر، فلطالما تعانقت مختلف الديانات على ضفاف النيل، لتعيش في ألفة و ود وصدق

" هنالك حيث يفضي
العابر اليومي
للمطلق
ولا نحتاج للكلماتِ
والتنهيدِ
إذ نعشقْ
وحيثُ الجبهةُ السمراءُ
أفصحُ عندما تعرقْ "[2]

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص 18

[2] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص 19

يكمل بخيت تعريفنا على جنوبه الخاص، ليكمل لنا هذه اللوحة الفنية، (التنهيد، نعشق، الجبهة السمراء، تعرق) إنّها مكونات الفلاح الذي يعيش في أسيوط، حيث لا يحتاج إلى قصائد غزلية ليعشق، بقدر ما يحتاج للصدق، والنبل، ولا يحتاج للكلمات المنمقة ليُفصح عن مكنونات نفسه، بقدر ما ينطق عرقه ويتكلم ببلاغةٍ لا يتقنها القلم في أحيانٍ كثيرة، إنّها مشهدية المكان الذي يأخذنا إلى أعماق الجنوب المصري لنستكشفه، وكأننا واقفون على ضفاف النيل نتأمل فلاحيه بملامحهم العاشقة، وسُمرتهم البليغة .

مصر:

مصر هي الوطن بالنسبةِ لبخيت، وكما أنّها البلسم، فهي السكّين التي تصنع الجرح العميق في صدره، هذه التوليفة العجيبة التي يسردها لنا في أبياته:

" حواري مصر حانيةٌ
على الفقراءِ كالسكّين
تدسُّ خشونةَ الأيامِ
في أبنائها الماشينْ
وتُشبعُ جوعَ توريتي
وتدعوهم
حوارِيِّين !" (1)

فالسكين لا يمكنها أن تجرحك وهي بعيدة عنك، السكين تجرحك لأنّها قريبة من جسدك، وكذلك شوارع مصر بالنسبة لأبنائها الفقراء، في رؤيةٍ تقريبية من الشارع لشرح البؤس الاقتصادي في بعض مناطقها، فيرسم لنا صورة حواري مصر وهي لا تستطيع أن تمنع سكّينها من جرح فمِ طفلٍ يبحث عن رغيف الخبز أو قلب أمٍ يشتهي كوب لبن !

لكنَّ بخيت يعرض لنا صورة مغايرة لمصر الأم مع الفقراء، وذلك حينما يقول:

" هُمْ هؤلاءِ الـ" هؤلاءِ" كَعُزَّلٍ
صَدُّوا الرَّصَاصَ بِصَدْرِهِمْ وَاغْتيلوا
وَقَفُوا وَهُمْ بِعُيُونِ مِصْرَ عُيُونُهَا
وَبِعَيْنِ قَنَّاصِ الوُعُولِ وُعُوْلُ

(1) الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص 35

هِيَ لَحْظَةُ الفُقَراءِ تَخْرُجُ حارَّةً

لِلْقَصْرِ فَاخْسَأْ أَيُّها التَّخْذِيلُ "[1]

حين يكون الفقراء بعين مصر عيونها، وبعين القنّاص وعول، كأن بخيت هنا يميز لنا بين مصر الساسة، ومصر الإنسان الذي يشمل الفلاح والصيّاد والمعلم وبما فيهم الفقراء، فمصر الساسة هنا هي من تقتل مصر الإنسان، وكأنّه يريد أن يقول لنا: " حتى وإن قتل العسكر الشعب، فإنهم يملكون حقهم في الانتصار"، ويرمز هنا للرئاسة بالقصر، وللمطالبين بالحرية بالفقراء، لأنَّ مصر الإنسان أكبر من أن يعتقلها قصر جمهوري لا يعرف عن شابٍ مصري اختار أن ينامَ في شوارعها بدلاً من حضنِ أمّه، لكي لا يسرقها مالكو الرصاص منه، ولا يتوقف هذا المقطع الشعري عند تحديد هذه العلاقة بين المصري الثائر ووطنه، بل يتسع في رسمها، حين يقول:" صدُّوا الرصاص بصدرهم واغْتيلوا " في رسمه ملامح دفاع الإنسان عن وطنه، وفي أعتى صور قمع الديكتاتوريين لأبناء شعبهم .

ميدان التحرير:

تتطور خصوصية المكان في شعر أحمد بخيت، مع مرور الوقت، حيث إن ساحة التحرير، لم تُعرَف إلا حين بدأت ثورة الخامس والعشرين من يناير، فلم تُذْكَر هذه الأماكن في ديوان شهد العزلة والذي كُتب عام 1990، بينما نجد أن الثورة المصرية عام 2011، قد خلقت مساراً جديداً، ليس على صعيد الواقع فحسب، بل والشعر أيضاً:

" وَقَفُوا لِتَتَّزِنَ الحَيَاةُ بِهِمْ لَهُمْ

وَالمَوْتُ لا بُطْءٌ وَلا تَعْجِيلُ

فِي سَاحَةِ التَّحْرِيرِ يَوْمَ تَنَفَّسَ

الجَمَلُ الدِّمَاءَ وَهَيَّجَتْهُ ذُيُوْلُ

وَيَدِي عَلَى كَتِفِ الزَّمِيلِ يَدِي عَلَى

جُرْحِ الزَّمِيلِ، يَدِي... وَغَابَ زَمِيلُ "[2]

---

[1] القاهرة، أحمد بخيت، دار كليم للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013، ص 108

[2] القاهرة، أحمد بخيت، ص 109

ساحة التحرير(الميدان) حيث وجهة الشعب الذي يسعى لحريته، ووجهة الكاميرا، وأيضاً الشعراء، وكل من يرغب أن يحرر نفسه من سجن العبودية وإن كانت الضريبة دمه، فإنَّ الحرية لا تُنتزع إلا بالتضحية، ليصبح المكان مفردةً تاريخية، نؤرخ من خلالها أحداثاً كبيرةً خَلَدَتْ في ذاكرة الشعب المصري كموقعة الجمل، حينما أرسل مؤيدو النظام الحاكم آنذاك في مصر جمالاً تدوس المتظاهرين في ميدان التحرير، فتأتي لنا كاميرا الشاعر، لتنقل لنا بالصوت والصورة ما حدث، ليعيشه القارئ تماماً كما عاشه المتظاهرون قبل سنوات، (الموت، الدماء، جُرح، غاب)، هذه المفردات التي تضعنا في صورة الحدث المصري ذلك الوقت، حتّى أن بخيت كان دقيقاً جداً في وصف مشهد غياب زميله الثائر، ليرصد لنا ببطء عبر كاميرا قصيدته، مراحة موته، (قبل الإصابة) (يدي على كتفِ الزميل)، (عند الإصابة) (يدي على جرح الزميل)،(بعد الإصابة بقليل) (وغابَ زميلُ)، هذا المشهد الذي لم يكن سينيمائياً بل حقيقةً واقعية عاشها الشعب المصري، حين لم تكن هنالك قدرة على وصول الإسعاف للمتظاهرين المصابين ونقلهم للمستشفيات، ليغيب زميل بخيت الحر، كما غاب الكثير من أحرار مصر وشرفائها .

ميدان رابعة:

" فِي الشَّارِعِ الدَّامِي كَتَبْتُ وَصِيَّتِي:
أُمِّي انْتَصَرْتُ وَقَاتِلِي مَخْذُوْلُ
يَوْمَ الْتَقَى الجَمْعَانِ يَوْمَ المَوْتِ كَـ
الفُرْقَانِ، لَيْسَ بِسَيْفِهِ تَفْلِيلُ
فَاخْرُجْ بِزِينَتِكَ الأَخِيرَةِ مِثْلَمَا
فِرْعَوْنَ أَوْ قارُونَ،أَنْتَ مَثِيلُ
لا تَسْمَعِي "عَدُودَةً "مِنْ نَجْمَةٍ
في اللَّيْلِ نَائِحَةٍ، وَأَنْتِ ثَكُوْلُ
لا تُكْمِلِي نَشْرَ الغَسِيلِ فَهَا أَنَا
بِيَدِ المَلائِكَةِ الكِرَامِ غَسِيلُ
أَنَا لا أُطِلُّ عَلَى دَمِي مُتَفَرِّجاً
وَدَمِي بِـ"رَابِعَةٍ" هُنَاكَ طَلِيلُ" [1]

(الشارع الدامي، كتبت وصيتي، يوم الموت، نائحة، ثكول، طليل) هذه مفردات مغرقة في الحزن، إن الشاعر هنا يحزن فيُحزن، ويبكي فيُبكي، فقد تحدث عن اعتصام ميدان التحرير

---

[1] القاهرة، أحمد بخيت، ص 112 – 113

لإسقاط حكم مبارك الحاكم آنذاك، ثم ذكر لنا رابعة واعتصامها الشهير الذي قتل الجيش معتصميها بدمٍ بارد، لتضح لنا رسالة بخيت في الأبيات السابقة: بأن القاتل في التحرير ورابعة هو قاتلٌ واحد، فالحرية والديمقراطية هي مطلب واحد وأن أي مصري غافلٍ عن هذه الحقيقة فقد غُرِرَ به أو أنّه كمن لا يرى ضوء الشمس وهي ساطعة، لنجد هنا أن المكان يأخذ رمزيته من الحدث، فرابعة قبل الاعتصام لم تكن دلالة استخدامها كرابعة بعد الاعتصام، وهنا نجدُ الفارق في مدى شحن المكان بإيحاءاته للنص، وجعله أكثر حيوية ودلالة .

ميدان النهضة:

"تَمْثَالُ نَهْضَةٍ" مِصْرَ يَعْرِفُ أَنَّهُمَّ
أَهْلِي، وَتَهْوِينُ الدِّمَاءِ سُفُوْلُ؟ "[1]

ميدان النهضة، وهو أحد الميادين التي اجتمع فيها معارضو حكم مرسي، الذي انقلب عليه وزير دفاعه عبد الفتاح السيسي، وهو ما كان مقابلاً لميدان رابعة الذي كان يعتصم فيه مناصرو حكم مرسي وعودة الشرعية التي أتت عبر صناديق الاقتراع، وكأنَّ بخيت هنا يبرِّئ المكان بصفته التجريدية ممن يعتصمون فيه ضد رابعة، حتى التمثال يعرف أن المعتصمين في رابعة هم أبناء مصر وأهلها، وإن تعاظمت الهتافات من وسطه بالقتل أو السب، ليظهر لنا نسقٌ جديد في التعامل مع المكان وخصوصيته، حين يصبح المكانُ ضدّاً للشعارات التي تُطلَق منه، وهذا أمرٌ لا تستطيع أن ترصده عين الكاميرا بل عين الشاعر المدركة وقلبه اليقظ .

" قِفْ كَيْ تُرِي شَعْبِي نَزيفاً واقِفاً
الآنَ أَيُّ الواقِفَينِ نَبِيلُ ؟
يَوْمُ الفَتَى المَقْتُولِ ظُلْماً مِصْرُنَا..
وَالمُحْتَفِي بِالقَتْلِ مِصْرَائِيلُ"[2]

ولا ينسى بخيت أن يُذكّر بالرابحِ الأكبر وراء قتل المصري للمصري، ووراء شلال الدم النازف لأبناء التحرير 2011، ومن ثم أبناء رابعة 2013، فالقتلة هم في الحقيقة مصريون اسرائيليون، وليسوا مصريين عرب أو مسلمين، وهذا ما قصده حينما قال (مصرائيل)، أي أنَّ الذي يجيز لنفسه قتل شقيقه، لم يكن ليكونَ مصرياً مسلماً، فهو حتماً يحمل كدماءِ الصهاينة،يهون عليهم قتلُ المسلمين بلا شفقةٍ ورحمة.

---

[1] القاهرة، أحمد بخيت، ص 113

[2] القاهرة،أحمد بخيت،ص119

القدس:

ولم تكن المدن المصرية هي من تحتل صوت بخيت فحسب في شعره، بل وأيضاً المدن العربية، ومن أهمها:القدس:

" (القُدْسُ عِيدُ الأَرْضِ) ...أُكْمِلُ باكِياً
بَيْنَ العَدُوِّ، وَبَيْنَنَا إِكْلِيلُ
المَاءُ _وَهْوَ المَاءُ رِيٌّ غَليلِنَا
إنْ لَمْ يَكُنْ بِيَدٍ تُحِبُّ _غَلِيلُ "[1]

يبرز صوت الشاعر الرافض لاتفاقيات السلام مع مغتصبي القدس، مشمئزاً من ضحكات المودة مع قاتلي أطفالها، ومع تبادل المصالح مع سالبي شمسها، حتّى أن الماء بين اسرائيل ومصر وإن كان ماءً فهو علقمٌ ونار، لأنَّ اليد الساقية والمقصود بها اسرائيل لا تحبنا، يلفت الشاعر نظرنا هنا إلى عمق الجرح في قلب العربي والمصري خاصةً، حينما يرى شقيقه الفلسطيني مقيداً، بينما الإسرائيلي حرّاً طليقاً في مدنه،(أكملُ باكياً) بكاءً على الواقع السياسي البائس، الذي يتخذ من العدو الغريب صديقاً، ومن الشقيق القريب عدوّاً !

الأماكن الفرعية:

الكُتّاب:

هو المكان الذي يجتمع فيه الطلاب بمعلمهم حيث يقرأ القرآن، ويفقههم في العلوم الشرعية، ويعلمهم العلوم الإنسانية، ويرتبط الكُتّاب بالقرآن، حيث ربط بخيت تلاوة سورة الأحزاب في أبياته التالية بالكتّاب، يقول بخيت:

" خطايَ
تردُّني لخطايَ
متجهاً
إلى (الكُتّابْ)
فأشربُ صوت سيّدنا الأجشِّ
وسورةَ الأحزاب "[2]

---

[2] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت،ص 24

إنَّ هذه الصورة الحركية المفعمة بالحيوية، تجعلُ ذاكرة الشاعر حاضرةً، وكأنَّ ما مضى لم يزل حيّاً يمرُّ أمامه، وكأنّه يحدثُ الآن، إنّه المكان الذي يعيد خطواته إلى مسيرته الأولى نحو الكتّاب، حيثُ القرآن يُرتل، ويعلو صوتُ مرتليه في سماء مصر المباركة، إلى حدّ أنّه يتشربُ ذلك الصوت، وأن تتشربَ الصوت، يعني أن يتغلغلَ في مساماتِ جسدكَ وروحك، وأن يعقدَ هذا الترابط الروحاني بين كيانك وآياته، لقد نجحَ بخيت في وصفِ المكان بعين ذاكرته، التي لم تزل مخلصةً لذلك الصوت الخفيّ في روحه والذي يُذكّرهُ بالتعاليم الأولى في حياته .

حيُّ الحسين:

"حَيُّ الحُسَيْنِ" قَصيدَةٌ مَوْزونَةٌ
وَزْنَ "الخَليلِ"، بَيانُهَا مَصْقُوْلُ
حَيْثُ القبَابُ سَحَابُنَا يَسْقِي السَّمَا
عَطَشَ الدُّعَاءِ، وَلِلدُّمُوعِ مُسِيلُ
تَبْتَلُّ "سَائِحَةٌ" بِرائِحَةِ النَّدَى
وَيَميلُ أغْصَانُ الخَيَالِ مُمِيلُ
وَالمُطْرِبُ الجَوَّالُ حَرَّرَ ضِحْكَةً
لِلْجَالِسِينَ، وَدَمْعُهُ مَغْلُوْلُ[1]

حيُّ الحسين هذا المزار الذي يرتاده المصريون، والسيّاح من المسلمين وغيرهم من الديانات الأخرى، حيث يصف لنا أنّه مكانٌ لتنقيةِ الروح واللجوء إلى الله ودعائه، حتّى تكاد أن يكون سحاب السماءِ عطشاناً، ودعاء مرتادي حيِّ الحسين هو مَنْ يسقيها بصدق أدعيتهم وبساطة قولهم، تلك القباب المصقولة بريشة فنان، المزدانة بعبق الحضارة الإسلامية، ولكي ينقل لنا تفاصيل هذا المكان بشكل أعمق وأدق، يشير إلى عراقته الإسلامية حين يذكر: (القباب، الخليل، عطش الدعاء)، لكنه يعود ليذكر مفرداتٍ موازية منها: (سائحة، المطرب الجوّال)، وأنه قد تختلط الموسيقى بالأدعية، والسائحات من دولٍ أجنبية بمسلماتٍ يرتدين الحجاب، حيث إن اختلاط الثقافات، وهذا الامتزاج يساهم في تشكيل ثقافة مصر، وأدبها، فالحيُّ غيرُ مقتصرٍ على فئةٍ معينة ترتاده، بل أصبح على خصوصيته الإسلامية، محطَّ التقاءٍ لكل الديانات من مختلف أنحاء العالم.

[1] القاهرة، أحمد بخيت، ص16-17

المبحث الثالث: وشايةُ النص الموازي

لم تكتفِ الدراسات والمباحث الحديثة بتفسير النصوص الأدبية أو تأويلها شعراً كانت أم نثراً، بل أولت كل ما ورد في إصدارات هذه النصوص، ومن ذلك العتبات كما عند جيرار جينيت أو هوامش النص كما عند متيران أو العنوان كما عند شارل كريفل أو ما يسمى اختصاراً بالنص الموازي، وذلك لارتباط هذا كله بالنصوص ومن ثمَّ فعاليته وحيوتيه وضرورته في التحليل والتأويل، واهتمام الباحثين المحدثين بالنص الموازي لا يقف في فراغ تاريخي، خاصة وأن كثيرا من مصنفات النقد العربي القديم في المشرق والأندلس قد اهتمت بعتبات النص الموازي ولا سيما عند الكتاب الذين عالجوا موضوع الكتابة والكتاب، كالصولي وابن قتيبة وابن وهب الكاتب وابن الأثير، ومحمد التهواني وغيرهم، فالصولي مثلا ركز كثيرا في كتابه:" أدب الكاتب " على العنونة وفضاء الكتابة وأدوات التحبير والترقيش وكيفية التصدير والتقديم والتختيم[1] والنص الموازي كما يُعرّفه جيرار جينيت في كتابه الأطراس بأنه "يتكون من علاقة هي عموما أقل وضوحاً وأكثر اتساعاً ويقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي، مع ما يمكن أن يسمى بالنص الموازي أو الملحقات النصية، كالعنوان، والعنوان الفردي والعناوين الداخلية، والمقدمات، والملحقات، والتنبيهات، والتمهيد، والهوامش في أسفل الصفحة، أو في النهاية، وعبارات الإهداء، والتنويه، والشكر، والشريط، وأنواع أخرى من العلاقات الثانوية والإشارات الكتابية أو غيرها مما تُوفرُ للنص وسطاً متنوعاً، وقد يكون في بعض الأحيان شرحاً أو تعليقاً رسمياً أو شبه رسمي"[2] وفي كتابه (العتبات) يضيف جيرار جينت أن النص الموازي هو الذي يجعل النص كتابا ليُقدم إلى القرَّاء بصفة خاصة والجمهور بصفة عامة [3] أي أنَّه عبارة عن ملحقات نصِّيَّة وعتبات نطؤها قبل ولوج أي فضاء داخلي كالعتبة بالنسبة إلى الباب أو كما يقال في المثل العربي " أخبار الدار على باب الدار " أو كما قال جيرار جينت نفسه على شكل حكمة:"احذروا العتبات"[4].

ويعرفه سعيد يقطين بأنه: "تلك البنية النَّصِّية التي تشترك وبنية نصًّ أصلي في مقام وسياق معينين، وتجاورهما محافظة على بنية كاملة ومستقلة، وهذه البنية النَّصِّية قد تكون شعراً أو نثراً، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها تأتي هامشاً أو تعليقاً على مقطع سردي أو

---

[1] انظر : أدب الكاتب، أبو بكر الصولي،، دار الكتب العلمية، لبنان، (د.ت)،ص 163-260

[2] العنوان في الشعر العربي المعاصر (مقال)، جميل حمداوي، موقع:
http://www.arabicnadwah.com/articles/unwan-hamadaoui.htm

[3] انظر : السابق

[4] عتبات النص البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجمري، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996،ص 6

حوار أو ما شابه "[1] وهكذا في غالب تجليات النصوص الموازية، وبحسب ما تقرر مسبقاً من أن لا شيء خارج النص، كما يقول النقد الحديث، فكثيراً ما يتقرر على سبيل التوسع المصطلحي، اعتبار كل ما هو خارج النص وله علاقة به نصاً[2] لكل ما مضى، فسوف نطلق على هذا اللانص، تعبير (النص الجزئي)، فيصبح لدينا الحق في القول، بأن أهمية النص الموازي، تتأتى من كونها بنية نصية جزئية، توظف داخل النص، بغض النظر عن وعي المؤلف بها، أو سياقاتها الأصلية، لذا فهي محفل نصي قادر على إنتاج المعنى وتشكيل الدلالة، من خلال عملية التفاعل النصي، بين ما هو داخل النص وخارجه، فهي بتعبير آخر، تؤدي ذلك "الدور التواصلي المهم الذي تلعبه في توجيه القراءة ورسم خطوطها الكبرى، لدرجة يمكن معها اعتبار كل قراءة بدونها، بمثابة قراءة قصدية واختزالية، من شأنها إلحاق ضرر كبير بالنص وتشويه أبعاده ومراميه "[3]، لذا فإن النص الموازي يشكلُ منحىً أدبياً مكملاً للنص من الداخل، وراسماً أبعاداً جديدة، من شأنها جعل الناقد أمام صورة أكثر توهجاً ومتعة .

ديوان القاهرة:

المقدمة:

(خطب طفلٌ صغيرٌ أمام قيصرَ في كاملِ أبّهته هادئا:

يا سيّدي إن البلاد يخرِّبُها الأبطالُ ويبنيها الطيبون، فأعطنا أبطالاً أقلَّ، وطيبين أكثر؛ لماذا أقول ما قُلته مرتين يا مولاي، الطيبون هم الأبطال لأنهم يبنون، والطيبون سادة لا عبيد، لأنهم لا يخافون قيصر، أكثر من خوفهم من الله،

سادة لأنهم يعطون أكثر مما يأخذون، والأبطال الذين يرون أنفسهم أبطالاً بصراخهم العالي، وخناجرهم وسكاكينهم

هم باطلٌ جسُور.

الطيِّبونَ يا سيِّدي

يُحبّون شال أُمِّهِم أكثر مما تُحبُّ دبابتَكَ،

ويحبِّون ضِحْكةَ طِفلهِم أكثر مما تُحبُّ أوْسِمتَكَ.

ويحبُّونُ الله أَكْثر مما تُحبُّ جنرالَكَ.

ويحبُّون بلادَهم أكثر مما تحبُّ رصيدَك البنكيَّ

---

[1] انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 1989،ص 102

[2]انظر : النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية،عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي بيروت،الدار البيضاء،ط2000،1،ص46

[3] برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي، عبد العال بو طيب، المناهل، المغرب، العدد: 55، 1997،ص63-93.

الطَّيِّبون يا سيّدي ليسُوا هَدفَ تصويبٍ، ولا فئرانَ تجاربَ، ولا بُلَهَاءَ أَمَامَ تلفازٍ مُسَمّمٍ بِالأكَاذيبِ، وَالمُحَاربُ إنسانٌ وليس رِدَاءً، وابتسامةٌ وليْسَ بندقيةً، وَخُطْوةٌ وليس حِذَاءً)" [1]

يستمد الرمز هنا قوته من الواقع السياسي لمصر، حيثُ يرمز للرئيس بقيصر، ويرمز للأبطال بالعسكر، والطيبون هم الشعب، جنرالك رمز للوزير، رصيدك البنكي رمز لثروة الشعب المنهوبة، إنّه يعطينا الرموز في بداية النص، لكنه يعود ليوضحها بعد ذلك، حين يقول: "الطيبون هم الأبطال لأنهم يبنون،والطيبون سادة لا عبيد، لأنهم لا يخافون قيصر، أكثر من خوفهم من الله، سادة لأنهم يعطون أكثر مما يأخذون "[2]هنا يفصح عن الحقيقة التي يريد أن يوردها، وهي أن الطيبين هم الشعب وهم المسؤولون عن وضع السلطات، وتغييرها، وأنَّ من يقف من الطيبين في الميادين ليعتصموا، ليسوا عبيداً، بل سادة، لأنّهم لم يخافوا دبابةَ الجنرال، ولا رصاص القنّاص، لأنّهم آمنوا أنَّ الخوف لغير الله ذلٌ وانكسار، فرفعوا رؤوسهم عالياً متحدّينَ رصاصَ الغادرين بثقة، يقول بخيت:

" فِي الشَّارِعِ الدَّامِي كَتَبْتُ وَصِيَّتِي:
أُمّي انْتَصَرْتُ وَقَاتِلِي مَخْذُوْلُ
يَوْمَ الْتَقَى الجَمْعَانِ يَوْمَ المَوْتِ كَـ
الفُرْقَانِ، لَيْسَ بِسَيْفِهِ تَفْلِيلُ
فَاخْرُجْ بِزينَتِكَ الأَخِيرَةِ مِثْلَمَا
فِرْعَوْنَ أَوْ قارُونَ،أَنْتَ مَثِيلُ
لا تَسْمَعِي "عَدُودَةً "مِنْ نَجْمَةٍ
في اللَّيْلِ نَائِحَةٍ، وَأَنْتِ ثَكُوْلُ
لا تُكْمِلِي نَشْرَ الغَسِيلِ فَهَا أَنَا
بِيَدِ المَلائِكَةِ الكِرَامِ غَسِيلُ
أَنَا لا أُطِلُّ عَلَى دَمِي مُتَفَرِّجاً
وَدَمِي بِـ"رَابِعَةٍ" هُنَاكَ طَلِيلُ
"تَمْثَالُ نَهْضَةِ" مِصْرَ يَعْرِفُ أَنَّهُمَّ
أَهْلِي، وَتَهْوِينُ الدِّمَاءِ سُفُوْلُ؟ "[3]

فالأبيات السابقة، تأكيدٌ على زيفِ الحاكم الفرعوني، وأنَّ الظلمَ لا يستطيعُ أن ينتصر، مهما أسرفَ في القتلِ والتنكيلِ ومهما ارتكبَ من المجازر، فلا يمكنُ للسحابةِ السوداء أن تغطي

---

[1] القاهرة، أحمد بخيت،ص 7

[2] القاهرة،أحمد بخيت، ص7

[3] القاهرة، أحمد بخيت، ص112-113

الشمس، لأنّها سرعان ما ستنقشع مع الريح، إنَّ فرضية أنَّ الثورة سقطت هي فرضية كاذبة، الثورة انتصرت، لكن هنالك من يحاولون خنق صوتها، وهنالك من يعملون على إعدامها، لكنّ الشاعر يصرُّ على انتصار الثورة، وهو يقول: (أمّي انتصرتُ وقاتلي مخذول)، وأن يصف القاتل بأنّه مخذول رغمَ قدرته على القتل، فهذا فشلٌ ذريعٌ لاستراتيجية خمدِ الثورة، وسحقِ صوتها الذي هو أعلى من صوت الجبروت، وأحدّ من صوتِ الرعد، إنّه صوت المصري الذي يؤمن بحريةِ قضيته وعدالته وأنّ من حقه أن يعيشَ سيداً في وطنه لا عبداً كما يريدُ له الحاكم .

الخاتمة:

(ولا تشبهها مدينةٌ ولا تقلِّد مدينةً، لا تعرفُ لها زمنا،
ولا تستطيعُ أن تسكنَ خارطةً،
هي، هي على بعد خطوة من الجنَّة وخطوة من النار !
أعرافُ الأرض أم الدهشةُ والزمنُ والأساطير
كلُّ لحظة تولدُ، وكلُّ لحظة تكتسبُ من شيخوختها شبابًا
اسمُها القاهرة، لا اسم آخر يليقُ بها)

القاهرة تلك المدينة الحلم والمدينة الضياع، مدينة الموت ومدينة الحياة، مدينة الحزن ومدينة الفرح، مدينة الفقراء ومدينة المتسلطين، هي المدينة التي لا تشبه أي مدينةٍ أخرى لأنّها متفرّدةٌ بخصوصيتها الجغرافية والتاريخية، تبعد خطوة عن الجنّة بقلوب أهلها الطيبين، وتبعد خطوةً عن النار بسوط حاكمها الجلّاد وعسكرها المتنفذ، وعلَّ اسمها يُقْرأ بوجهين، أنّها قهرت الغزاة حين أردتهم مهزومين، وقهرت الإنسان حينما أصبح أبناؤها مخنوقين بين شوارعها، لأنَّ ثمن الكلمة أصبح باهظاً جدّاً، فقد أصبحَ ثمنها الحياة !

يقول بخيت:

" مِصْرُ التِي أَتْلُو، وَتَتْلُوهَا مَعِي
آيُّ الكِتَابِ، وَشَاهِدُونَ عُدُوْلُ
وَبِقَدْرِ ما اتَّسَخَتْ شَوارِعُ حُزْنِهَا
بِالقَانِطِينَ، فُؤادُهَا مَغْسُوْلُ
جُزْءُ الكِتَابِ إلى رَحَابَةِ كُلِّهِ
كَالفَرْعِ آبَ، فَبَارَكَتْهُ أُصُوْل
أَنَا وَالضُّحَى وَاللَّيْلُ نَقْرَأُهَا مَعاً
وَالشِّعْرُ طِفْلٌ، وَالحُرُوفُ طُفُوْلُ "[1]

---

[1] القاهرة، أحمد بخيت،ص 140-141

ويقول:

" لَمْ أُهْدِهَا غَزَلاً غَزَلْتُ خَيَالَهَا
فَاللّازَوَرْدُ مُطَرَّزٌ ،مَغْزُوْلُ
اللهُ يَا امْرَأَةً أُحِبُّ دَلالَهَا،وَاللهِ
مَا خَدَشَ الخَيَالَ بَدِيلُ "[1]

الأبيات السابقة، تأكيدٌ على أنَّ القاهرة رغمَ كلِّ الظلم الواقع على أبنائها جرّاء السلطويين، فهي ستبقى المرأة الجميلة المدللة في عيني الشاعر، والتي يبقى الغزل قليلاً أمام جمالها، تلك المباركَةُ في آي القرآن الكريم، والحاضرة في قلب المصري العاشق، سيبقى أبناؤها أوفياءَ لها، حتّى لو دفعوا أرواحهم ثمناً لشمسٍ لا يليقُ لها سوى أن تشرقَ في سماء القاهرة المتسعة بأسماء الشهداء، وأحلام الثوار.

الأعمال الكاملة:

ديوان شهد العزلة

فاتحة:

(في طفولتي البعيدة يشرقُ دائماً
تلميذُ المدرسة الابتدائية الرّهيب،
سألته المعلمة المدجّجة بالطفولة سؤالاً أكبر من عمره،
فأجاب الصبيّ المصاب بداءِ التفكير
بإجابةٍ أكبرَ من عمرها

- إسمك إيه يا حبيبي؟
- أحمد بخيت

إسمك أحمد؟
لأ، أحمد بخيت
نفسك تطلع زي زمايلك دكتور؟
لأ، نفسي أطلع نبي
واحتاجَ التلميذ عشرينَ عاماً كي يتعلمَ ويَعْلَمَ أنَّ القاهرة لا تنجبُ أنبياء**!)**
أحمد

[1] القاهرة، أحمد بخيت،ص 142-143

إنَّ المتأمل لفاتحة هذا الديوان، يتنبأ بأنَّ من كتبَ هذا كان في صغرِهِ صبياً أكبر من عمره، وأنَّ مساحةَ تأملاتهِ كانت أوسعَ من تأملات طفل، حتّى أننا نجدهُ يصفُ نفسهُ بالرهيب، معترفاً أنّه كانت مشرقاً بالتأمل والذكاء، ثمَّ تأتي ثيمة الاسم، فالشاعر يؤكد على حقيقةِ اسمهِ الكامل، فهو لا يقبل أن يكون أحمد فحسب، بل أحمد بخيت، مميزاً نفسهُ عن كلِّ من قد يشابهه في الاسم الأول، وتلك الأمنية المستقبلية بأن يكون نبياً، لم تكن اعتباطية، وإنَّ سردَ هذه العبارات لنا من قبل الشاعر ليس على سبيل السرد فحسب، إنّ فيها ارتباطاً تربوياً دينياً في أصلِ نشأةِ الشاعر، وأيضاً براءةً فكرية تجعلهُ يشعرُ بارتقائه البشري نحو المثالية، إذاً فهذه الفاتحة استطاعت أن تفتحَ أكثرَ من سرٍّ روحي لبخيت، فهو الشاعر الذي يعتز باسمه، ويعترفُ بنبوءته الشعرية، وهو الذي اصطدمَ بخيبةِ الواقع، ليعرفَ فيما بعد، وقد عايشَ الحياة بتجاربها في القاهرة، أنَّ القاهرةَ وقد حفّها الظلم، بحَّ صوتُ الشرفاءِ فيها، وتجاوز صوت الطغاةِ المدى، لتصبحَ بعيدةً جداً عن النقاء الذي لطالما تمنّى وجوده، لكنَّ القاهرة لم تكن كما كان يظنُّ شاعرنا، إنَّ هذه الفاتحة تتناسب جداً مع ما ورد في الديوان، فقد استعرضَ الديوان طفولة الشاعر، وعيشه في الجنوب حيث البراءة والجمال والبساطة، ثم انتقاله لأزقة القاهرة، التي قهرت فيه ذلك الحسَّ الجمالي بكلِّ شيء، ليعلمَ أن المدينة على تطورها قاسية، وأنَّ الريف على تأخره لطيف .

ديوان الليالي الأربع

الإهداء:

(إلى

ج ...

حكّاءة العينين

سرِّي الأعظم)

أحمد

يأتي هذا الإهداء بشكلهِ السابق، مثيراً الفضول في قلب القارئ، مدللاً على اسمِ محبوبته بالحرف الأول (ج)، تاركاً القارئ مستغرقاً في تفكيره، محاولاً إيجادَ اسمٍ يملأُ النقاط، إن بخيت يريد أن يقول لنا أنَّ (ليلى) الرمز هي (ج) الحقيقة التي يدركها قلبه فحسب، ذلك السرُّ الأعظم، متجاوزاً باسمها جميعَ الأسرار ،إنّه فقط يقول لنا إنّها امرأةٌ فاتنة، يكفي أن تنظرَ في عينيها، لترى وتستمع، فإنّها تمتلكُ نظراتٍ ناطقة، والمرأة التي تمتلك تلك النظرة، جديرةٌ بالحب، والخلود شعراً، في هذا الديوان يستعرض لنا بخيت بعضاً من جمالية سرّه الذي يحتفظ به، فيخبرنا عن ليلى الحبيبة، التي صنعت له عالماً شعرياً خاصاً، جعلته يبدعُ فيه حدَّ الدهشة .

فاتحة:

(سأظل أحلم دائماً بذلك الفجر الأزرق الشفيف،
وأنت نائمٌ على الأريكة، وأنا أفتح النوافذ،
وأصغي للأذان وأقترب منك،
وأصغي لصوت أنفاسك،
وأغفرُ من أجلك للعالم كلَّ ذنوبه)

ليلى

في هذه الفاتحة، يختارُ بخيت ألا يكون وحيداً في مقدماته، وكأنّه يخبرنا أن ليلى كانت رفيقةَ الهوى والشعر على حدٍ سواء، وكأنّها تستمع وتردّ عليه، إنَّ الحلم الذي تتحدث عنه ليلى هو حلم اللقاء، وإنَّ أسمى ما يتمناه العاشقان، لقاءٌ أبديّ يطفئُ الشوقَ، ويُثلجُ الحبّ، إلا أن ليلى لم تغفل الجانب الديني في طبيعتها، وكأنّها تدرك أن الله عز وجل وحده قادرٌ على جمعهما، فهي عرفت الطريق منذ البداية، طريق الدعاء من أجل الحبّ، ذلك هو الأملُ الذي يجعلها تتحملُ لوم اللائمين، وغدرَ الوشاة، وقهرَ المجتمع، وهو أنّ حلمها السماوي، قادرٌ على أن يكون حقيقة، إذا قالت: يا الله .

ديوان صمتُ الكليم

الإهداء:

(إليَّ ...
أحبُّكِ
حتى يؤمن الأصوليون
ويدرك العلمانيون
أنَّ الحب فرضُ عين)

أحمد

إنَّ بداية هذا الإهداء كانت مختلفةً عن العادة، فهو يكتبُ ليهدي نفسه، وإذا نظرنا لعنوان الديوان ربّما يتقلص مستوى الاستغراب، فهو الكليم صامتاً، وكأنَّ ما سنشهدهُ هي حواراتٌ داخلية، لا تعلمُ بها سوى القصيدة، فهو العاشق الذي اختار أن يحترقَ صمتاً وهو الذي امتلكَ اللغة والكلمات، ويصرّ الكاتب على حقّه الوجودي بالحب، حتى لو اعترض المتدينون أو العلمانيون، فهو يؤمن بالحبّ إلى الحدّ الذي يستطيعُ أن يحارب به العالم بأسره، ونجد ما يؤكد ذلك في الديوان:

" أحبّكِ ..

إنني استعذبتُ

فيكِ عذابي الملهَمْ

وحبُّكِ أنتِ

علَّمني

وقبلكِ لم أكنْ

أعلمْ "[1]

وقوله:

" أحبّك

فلتغب شمسي

لتشرقَ بعدها

شمسي

ففيكِ استشرفت روحي

غدي المولودَ

من أمسي" [2]

ففي المقاطع السابقة تأكيدٌ على ثيمة الحبّ، التي تستغرق كيان الشاعر وجوارحه، وهو ما يأتي متناسباً مع إهدائه، ومؤكداً عليه .

فاتحة:

(سألتها في حنوٍّ:

- هل تدخلين الجنّة ؟

فأجابت بوقارٍ نبيل:

- عندما أقف أمام الله جل جلاله

سأتقبل عطاياه برضا تامّ

دون أن أطالبه

بأي تعويض عن عذابي)

ليلى

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان صمت الكليم)، أحمد بخيت، ص314

[2] الأعمال الكاملة (ديوان صمت الكليم)، أحمد بخيت، ص321

يرسمُ لنا الشاعر ليلى بشكلٍ أقرب، لنتعرفَ ماهيةَ روحها ومشاعرها، فهو يستخدم الجنّة كرمز، وربما يرمز هنا للجنة ببيته الذي يفتح ذراعيه لها، أو كأنّ الشاعر يسألها: هل تقبلينَ أنْ نكونَ دائماً معاً ؟ هذا السؤال الذي يملأها خجلاً ويزيدها وقاراً، وهو أمرٌ جميلٌ أن تتحلى به الأنثى، إنَّ ردَّ ليلى الغير مباشر، دليلٌ على اتساعِ الوقارِ في مضمون حديثها، فقد وصلت إلى أعلى درجات الرضا، وهي قبول عطايا المحب وهو الله عز وجل، برضا كامل، دون رغبتها بأدنى درجات الاعتراض، وهي مرتبةُ التسليم، التي لا يصلُ لها سوى محبٍ صادق ومخلص .

ديوان جبل قاف

في ديوانه جبل قاف ، اختار إهداءه على النحو التالي :

الإهداء:

(إلى ...
الأولياءُ وقوفٌ خلفَ رايتهِ
والأنبياءُ صفوفٌ دون سدتهِ
مَنْ ليس يُسبقُ في خَلْقٍ ولا خُلُقٍ
وليسَ يُلحقُ، كلٌّ دون رتبتهِ
محمد بن عبد الله
صلى الله عليه وسلم).

اختار الشاعر أن يكون إهداؤه في ديوان جبل قاف، للرسول محمد صلى الله عليه وسلم، وقد جاء على هيئة أبياتٍ شعرية، وهو ما لم يرد في إهداءاته مسبقاً، مما جعلهُ مميزاً ومختلفاً عن كل الإهداءات السابقة والتالية أيضاً، وإذ جاء الإهداء بهذا الشكل، فقد جاء متناسباً مع عنوان الديوان (جبل قاف)،والذي كان مستوحىً من سورة قاف في القرآن الكريم، وأن يكون الإهداء على شكل شعر فقد جعلَ له خصوصية جميلة، تتناسب مع خصوصية المُهْدَى إليه،رسول الله محمد صلى الله عليه وسلم .

أما بالنسبة للمقدمة فكانت على النحو التالي :

فاتحة:

(كنتُ متصدعاً وقلبي شجرة تضيء ولا تحترق، والكتاب يسري بي
من نَفسٍ واحدة أسأله به ويجيبني بي
وأنا عريان مني مدَّثِّرٌ فيَّ أرتله سائلاً، ويجودني مجيباً

ولا شيء إلا منه ولا شيء إلا إليه
ومن قريب القريب
يتصاعدُ صوتٌ:
" لقد كنت في غفلةٍ من هذا فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد "[1])

إنَّ الشاعر في فاتحته السابقة، يتناصُ مع الآية القرآنية في سورة قاف، ولم يكن اختيارهُ عابراً، بل أرادَ أن يبرزَ بصيرته، ونبوءته في استعراض مقاطعه الشعرية، وقد جاءت عباراته مغرقةً في الصوفية، هو العريان من شهوات نفسه، والمتدثر بزهده، يقول بخيت:

" في نور السما
والأرضِ
كلُّ العالمينَ ظلالْ
ويا مَنْ كنتَ
إذ لا كونَ
يا باقٍ وكلٍّ زالْ
شهدنا قائماً بالقسطِ
رحماناً
شديدَ مُحالْ "[2]

وقوله:

" أتيتكَ عاريَ
الأشواقِ
تُطعمني
وتسقيني
أضلُّ إليَّ
كي أُهدَى
إليكَ
أموتُ تحييني
وفي مصباحيَ الدُّريّ

---

[1] سورة ق، آية 22

[2] الأعمال الكاملة (ديوان جبل قاف)، أحمد بخيت، ص459

توقدُ زيتَ زيتوني "[1]

فالأشطر الشعرية السابقة مناجاةٌ مع الله عز وجل، فهو نور السماوات والأرض، الباقي، العدْل والقائم بالقسط، وهو المُطعِم المسقي وهو المحيي المميت، إنّ هذه التجليات الصوفية في وجدان الشاعر، جعلت هذه المقاطع الشعرية والعديد مثلها في هذا الديوان، متوهجة بالروحانية، مما أعطاها سمتاً مختلفاً عن ما جاء في قصائد الدواوين الأخرى، وهو تميزه بالحديث مع الله عز وجل ومناجاته .

ديوان وداعاً أيتها الصحراء

الإهداء:

(إلى
اعتذراً عن عالمٍ لا يليقُ بروعتكِ)
أحمد

إنّه يعتذرُ لكلِّ شيءٍ جميلٍ عرفه، سواء كانت مدينته أسيوط أو حبيبته ليلى أو أمّه، حتى الشمس وألعابه وطعم البرتقال اللذيذ في فمه، إن العالم من وجهة نظر الشاعر قد أصبح أكثر رماديةً وسوءاً، إنّه لم يعد يرتقي لجمال الأشياء البسيطة التي يحبها، والعميقة في قلبه، لقد أصبحَ متصنعاً، مليئاً بالتكلف، وإنَّ ما لديه، مليءٌ بالعفويةِ والصدق، لذلك آثر وداعَ ما يحبّ، فالعالمُ لم يعد رحيماً به وبذكرياته، يقول بخيت في ديوانه:

" وداعاً للجمالِ .. لشمسِ (آبٍ)
إذا ابتسمت على خدِّ البناتِ
لألعابِ الطفولةِ للأحاجي
لعصفورِ الصباحِ، لسوسناتي
وداعاً للبكاءِ بصدرِ أمّي
لفيروزِ العيونِ الصافياتِ
لطعمِ البرتقالِ لصبحِ عيدٍ
تلألأ بالثيابِ الزاهياتِ "[2]

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان جبل قاف)، أحمد بخيت، ص460

[2] الأعمال الكاملة (ديوان وداعاً أيتها الصحراء)، أحمد بخيت، ص531.

هذه الوداعيات المتلاحقة والطويلة، كفيلة بفتحِ كتابِ روحِ الشاعرِ المغلق، لكي نتعرفَ أكثر على أسرارِهِ الكامنة، لغته البريئة، أشيائه التي تمثّلُ له بعداً عاطفياً عميقاً كطعم البرتقال وصبح العيد والثياب الزاهية، والتي لم تعد جميلةً في عينه، لذيذةً في فمه، كالسابق .

المبحث الرابع: الحب والعشق

إن الشعر والحب متناغمان منذ أن بدأت يد الشاعر العربي بالكتابة، إنّها فطرةُ الإنسان نحو عاطفته الأسيرة، و روحهِ العميقة، الحب الذي يمنح الروح موسيقاها الخفية، هو ذاتهُ من يمنح الشعر سرّه العظيم، ورعشته الجميلة، التي لا تكاد تنفكُّ عن الشعر الرقيق الذي يلامسُ القلبَ، فتتفتحُ بين جنباته ضفافٌ من المعاني، كما تتفتح على ضفاف النيل الورود، وكما يتحولُ الحمامُ إلى رسولِ محبةٍ وسلام.

الحب إيمانياً

" رأيتُ الحبَّ
في شجنِ الأزقةِ
يحرسُ الإنسانْ
سمعتُ سعالهُ
في الفجرِ
يُطعمُ روحهُ
القرآنْ
ويغسلها
من الأيامِ
في تسبيحةِ
الكروانْ "[1]

يبدأ الشاعر أبياته بالحبّ الذي يتحولُ إلى أُنسٍ في شوارعِ الغربة، ورفيقٍ في الأزقةِ الحزينة، وحارسٍ للقلبِ من الشعور بالوجع والخوف والوحدة والشقاء، هذا الحبّ الذي يسقيه القرآنُ بآياته الكريمة وإنْ جفّ ماء المحبين عنه، وإنْ أصبحَ عليلاً يُسْمَعُ سعاله، ولا يصاب الإنسان بالسعال إلا إذا أصابه البرد، وكأنَّ بردَ المحبّين قد أصاب قلب الشاعر النابضِ بالحبِّ، فجاء القرآن فجراً ليخففَ وحشته ويزيد أنسه، كالسائر إلى صلاةِ الفجرِ وحدهُ قبل طلوع الشمس، يسمع حفيف الشجر ونباح الكلاب فلا يخاف لأنه يستشعر الأمان وهو يسير نحو الله، فيكفي أن يستمع لتغريد كروانٍ ليغسله من الهموم والتي أشارَ لها بالأيام، هذا التغريد الذي يشبه التسبيح كمناجاة العبد لله سبحانه وتعالى، (الفجر، القرآن، تسبيحة)، هذه المفردات الإيمانية، تزيدُ النص توهجاً ونورانية، يدركها القارئ إشعاعها العميق، فقرآنٌ يتْلى وكروانٌ يسبّح وقلب

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص52

سليم يملؤه الحبّ، تراكيبٌ كفيلة بإغراق المتلقي بالجمال وهو يقرأ هذه التوليفة الأنيقة عن مترادفات الحب في قلب المؤمن .

الحب واقعاً:

" أليس الحبُّ

معجزةَ السماءِ

وموسمَ النعمةْ ؟

فكيف يصيرُ

في عُلبِ الأسى

ومدائنِ النقمةْ

حصاناً عاجزاً في القيدِ

يطلبُ

طلقةَ الرحمةْ ؟! "[1]

الحب الذي كنّا نعيشه ترادفاً إيمانياً، يعيشُ تساؤلاً مصيرياً مع الإنسان، حينما يتحول الحب العلوي الذي أودعه الله في قلب الإنسان إلى متشرّدٍ في مدنٍ ساخطة، فلا تحافظُ المدينة على خصوصيته، (الأسى، عاجزاً، النقمة، القيد) كلّها مفردات توحي بعجز الحبّ، وفقدانه لوهجه الذي احتُجِزَ في حكايات الأسى، وفي مدينةٍ تقهر الحبّ، ليصبحَ كالحصانِ الذي فقد فارسه وطريقه، أسيراً للتيهِ القاتل، متمنياً الرحمةَ ولو جاءت على شكل رصاصة .

" أرى

دكّانَ بقالٍ

يبيعُ الحبَّ

للعشاقْ

و" بنكاً " دونَ حرّاسٍ

يبيعُ الحلم

والأشواقْ

فمن أين اشترينا الحزن

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص53

يا ليلى

بغير فراق "[1]

" دكّان، بقّال، يبيع، دون حرّاس، الحلم "، هذه مفردات من عمق الحياة اليومية البسيطة، إنَّ الحب بسيطٌ بطبيعته، فهو ليس حكراً على أولاد الذوات، وعلى القصور الفارهة، فهو ابن الحيِّ البسيط، تجده في دكان بقالٍ حين يبيع القهوة، ولأنّه بسيطٌ جداً، فقد كان في بنك بلا حرّاس، لأنّه لا يخاف من أحد، فالحب والشوق يمنحان الأمن لكل قلبٍ عاشق، وهما الدفء والاطمئنان، إنّ هذا المعنى الجوهري، هو سر من أسرار النفس الإنسانية السوية، التي إن أحبت قرَّت عينها فلم تخشَ شيئاً .

الحبُّ عاطفياً:

" رأيتُ أمومةً في الفجرِ

تعجنُ خبزنا بالحبّ

وتُنضجهُ على مَهَلٍ

على مَهَلٍ

بنارِ القلبْ

وتعطينا الصِّبا

وتسيرُ

باسمةَ الخُطى

للشّيبْ !"[2]

(أمومة، الفجر، تعجنُ خبزنا، باسمةَ الخطى) مرادفات لا يمكن إلا أن ترافق من تحترقُ كشمعة، لتضيءَ لأبنائها الطريق، تصحو فجراً لا لتحتسي فنجانَ بنٍ بل لتعجن خبزها الأبدي في ذاكرة الجسد والروح، هي التي تعطي للفجر رائحته الجميلة، وتعطي للخبز طعمه الفريد، لأنّها لا تعجنهُ بالماء، بل بالحُبّ، الذي تقتطعهُ من سهرها لنوم أطفالها، ومن راحتها لسعادتهم، ومن عمرها لمستقبلهم، فينضجُ متمهلاً على نارِ قلبها، ذلك القلب الذي لا يملُّ التعب في سبيلِ رؤيةِ الابتسامة على وجهِ من يُحبّ، ذلك القلب الذي يتحول إلى حطبٍ تحت أرغفةِ الحبّ، وهي تنضجها لفلذةِ أكبادها، فيعطينا بخيت بأبياتٍ قليلة معانياً عميقةً من تاريخ عاطفة الأمومة

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص99

[2] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص 62

المتجذرة في صفحات البشرية، لتبقى الأمُّ مثالاً للعطاءِ بلا مقابل، فهي تضحي بشبابها وألقها، ليبيَضَ شعرُ رأسها، ولا تجزعُ لذلك، بل تبتسم وتفرح، لأنّها تضحي بحبٍّ وحنان .

"رأيتُ الشمعةَ الخرساءَ
ترفعُ
قلبها المشبوبْ
وتهمسُ:
في سبيلِ النورِ
هذا القلب حين يذوبْ
فأنتَ اخترتَ لي
يا حبُّ
أن أهدي السّنا
وأغيبْ ! "[1]

إنَّ من أسمى صور التضحية في الحب، أن تضحي بصمت، يجسد بخيت هذه التركيبة الجمالية لأسمى صور التضحية، فالشمعةُ لا تصرخُ حين تذوب ولا تتألم وهي تحترق، بل تستمرُ في ذوبانها من أجلِ أن تملأ الفضاء نوراً، والعيونَ جمالاً، وكأنَّ الشمعةَ الخرساء هي قلب الشاعر حين يعشق، يحترق ويذوب بصمت، فلا يصبحُ الحب لذيذاً إلا في تعذيبه، ولا يشعر بتضحيته إلا حين يزدادُ ضجيجُ صمته ليكشفَ سِتْرَ عطائهِ اللامحدود، وكأن الحبَّ هو من اختار له هذه المعاني الكبيَرة، ليفهمَ أن غيابهُ وإن كان، فلن يكونَ إلا في سبيلِ الحب والتضحية، تماماً كمن يسافر ويبتسم في لحظته الأخيرة، أو كمن يحترق لكنه يبتسم لكي لا يؤلم محبينه، فها هو بخيت يهدي السنا والنور باسم الحب ثم يغيب .

" أعدُّ طفولتي للماءِ
روحي
للأسى الساطعْ
وصدري
للمدى المفتوحِ
قلبي
للهوى الجائعْ
عزائي

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص 69

للیقینِ الحرِّ

ملحَ خطايَ للشارعْ "[1]

يفتحُ الشاعرُ صدره للمدى، وقلبه للهوى، وأعطى صفة المفتوح للمدى، بينما صفة الجائع للهوى، على اتساعِ المدى إلا أنَّ الهوى محصور، وعلى آفاقه المفتوحة على كل شيء، إلا أنّ الهوى بين جنباته جائع، هو الهوى الذي يتحول إلى ملحٍ في آثار خطوته، هذا الملح الذي يكوّنه الشقاء، ليصبحَ الأسى ساطعاً كشمس، وأنْ يستبدل سطوع النور بسطوع الأسى، فيه دلالةٌ على عِظَمِ انتشاره، وتحوّله من مجرّدِ شعورٍ في كيان الإنسان، إلى شعورٍ ممتدٍ في أعماقِ الطبيعة .

" بغير الماءِ يا ليلى

تشيخُ طفولةُ الإبريقْ

بغيرِ خطاكِ أنتِ

معي

يموتُ

جمالُ ألفِ طريقْ

بغيرِ سماكِ

أجنحتي

يجفُّ بريشها التحليقْ " [2]

يعطي الشاعر في هذا المقطع مرادفاً للوصال وهو الماء، فيمزج المعنوي بالحسيّ، في شعريةٍ جميلة، فالإبريق الفارغ من الماء هو إبريقٌ غير مستخدم، لا يحتاجه الظمآن، فلا تلمسه الأناملُ بشوق، بل يلفحه البرد، ويأكل من قلبه الغبار رويداً رويداً، وقلب الشاعر الحيّ لا يريد أن يكون فارغاً من حب ليلى ووصالها، لا يريد أن تلفحه الوحشة في الليل، وأن تملأ مساحات شوقه الدموع، وكأنّه نداءٌ خفيّ لليلى، بألا تبتعدَ لئلا يفقد الطفلَ في داخله، ولكي لا يصبح هَرِمَاً

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص95

[2] الأعمال الكاملة (ديوان الليالي الأربع)، أحمد بخيت، ص 129

فجأة، فإن شاخَ قلبه، شاخت ملامحه، وإنَّ الطريق وإنْ كان جميلاً في نظر العين، فليس بالضرورة أن يكون جميلاً في نظر القلب، فليلى هي من تجعل الطريق جميلاً بوجودها وإن كان مفتقراً لأساسيات الجمال، وهي من تجعل الطريق غير جميلٍ بعدم وجودها وإن كان فائقَ الجمال، ولا يقتصر وجود ليلى على ذلك، بل وتمنح الشاعر أجنحةً ليحلق كطائر، ومن دونها فإن روحه المُحِبَة لا تستطيع التحليق، فليلى مانحة الطفولة والجمال والأجنحة.

خصوصية بعض الألفاظ الموحية:

(أضيئيني)

" أضيئيني
بماءِ الحبِّ
حتّى
أقهرَ الأحزانْ
وأُبْدِعَ آيةَ الخُلْدِ
التي لا تعرف
النسيانْ
وأقطفَ
من سماءِ اللهِ
فجراً
ساطعَ الإيمانْ !"[1]

يبدأ الشاعر أبيات هبفعل الأمر (أضيئيني)، ليعطي ليلى صفة الضوء والجمال، وهو المعتم بدونها، والمضيءُ بقربها، وفعل الأمر هنا جاء لالتماس العاشق لمعشوقته على سبيل الرجاء، في لغةٍ شفافةٍ رقيقة، خُلِقَ الإنسان من طين، هذا الطين الذي من أصل جزيئاته الماء، وكأنّه يقول في خطابه الشعري:" إنَّ الحب أصلٌ في ذاته وجسده، كما أن الماء مكون أساسي في طبيعته البيولوجية، وحين تضيئه المحبوبة بماء الحب، تضيء إحدى مكوناته الذاتية"، وقد نسبَ الإضاءةَ للماء، والماء وحدهُ يروي ظمأَ الجسد ولا يضيء، وكأنّه هنا يحاول تجسيد رمزيته الجديدة حين أضاف الحب للماء، لكي لا يقتصر على ريِّ الظامئين، بل وإضاءة القلوب المنطفئة، ليكونَ ترياقَ حزن الشاعر الكبير، ويبدعَ قصيدته الخالدة، ويصحو شاكراً واهب الحبِّ لقلبه، اللهَ عزّ وجل، ليصبحَ الفجر ممراً للإيمان والحمد والفرح .

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص54

" أضيئيني
فإنَّ الشعرَ
هندسةٌ إلهيّةْ
تردُّ
لكائناتِ الأرضِ
نفحتها السماويّةْ
تحوّلُ قسوةَ الدنيا
إلى حبٍّ
وحريّة !" [1]

يعود ليبدأ بخيت مقطوعته الشعرية بكلمة " أضيئيني"، وكأنّهُ في البعد ليلٌ مظلمٌ وليلى في قربها قمرٌ يخفف سواده، وكأنّه تائه وليلى نجمٌ مضيء يردّه لطريقه، فبعد أن طلب منها أن تضيئه بماء الحب، يعود ليطلب منها أن تضيئه بوحي الشعر وإلهامه، فلطالما كان الحبيب ملهماً، كالشمسِ التي تشرقُ على الجسد فلا يبرد بعدها، وكالعطر الذي يضوع في القلب فلا يخفت أبداً، و يصرُّ بخيت على أن الشعر قبسٌ إلهي، وإلهامٌ علوي، متصلٌ بالسماء، لذلك لطالما كان ممتلئاً بالرهبة والجمال، وكانَ كفيلاً أن يحوّلَ الشعرُ السماويُّ قسوةَ الدنيا وشقاءها إلى حب وحريّة .

(أحبُّك)

" أحبُّكِ
لم يغِبْ منّي
سوى وجه الفتى العابر
ستكمل
كبرياء الشعر
ما لم يكمل الشاعر
لأنَّ السرَّ
في الطيرانِ
لا في الريشِ والطائر "[2]

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص61

[2] الأعمال الكاملة (ديوان الليالي الأربع)، أحمد بخيت، ص 130

يبدأ الشاعر بكلمة (أحبك)، هذا الفعل المضارع الدال على الاستمرارية، والذي يتناسب مع تدفق مشاعره الغزيرة، ولا يجد أيِّ تحفظٍ في تصريحه هذا، فيجيء الاعتراف نتيجةَ الإحساس الصادق والعميق بهذه الكلمة، رغمَ تكراره في بداية أكثر من مقطع، إلا أنّك لا تشعر بابتذاله، لأنّه يعطيه صوراً ومقاماتٍ مختلفة، فمع ليلى، يغيب العبور، ويبقى الثابت خالداً، فمن يعشقهم القلب ليسوا عابرين، بل هم خالدون في صفحات الذاكرة والتاريخ، وإن غاب الشاعر عن محبوبته، فما يضير الحب ذلك، فليس السرُّ في الجسد، وقد أشار إليه بالريش والطائر، بل السر في امتلاك الشاعر لروحه الشعرية الخصبة، كما امتلاك الطائر قدرته على الطيران، فالتحليق هو من يمنح الطائر خصوصية الطيران، والشعر هو من يمنح الشاعر خصوصيته الفسيولوجية، وكأنّ أحبّك هنا دعوة لأن تحب ليلى روح الشاعر، لا شكله، وأن تبحث عن أعمق سر وجودي في الإنسان، وهي الروح الآسرة المحلقة .

" أحبّكِ

فليسمّوا الحبّ

وهماً، كذبةً، إغراء !

أفي مقدور هذا الماء

إلا أن يكون الماء

إذا امتلأ الزمانُ بنا

تلاشت فتنة الأسماء "[1]

تتصاعد جرأة الدلالات مع كلمة (أحبك)، وقد صمَّ الشاعر أذنيه عن متهمي الحب بالكذب والوهم، فلم يكن الحب وهماً يوماً ما، وأن كل ما يمكن أن يقذفوا به الحب من صفاتٍ غير مرغوبة، لا تؤذيه، ولا تعكّر صفوه وسماويته، كالماء تماماً في جميع حالاته، لن يكون في النهاية إلا ماءً، ولا يستطيع إلا أن يكون نفسه، فلا يمكن أن يتحول الماء لترابٍ جاف، أو علقمٍ مرّ، فهو المطر والنهر في جريانه، والبحر في جزره ومدّه، وهو الشاعر في شعريته المتدفقة باستفهامه الذكي، فحين يصبح الحب ملكاً، لن يضرّه صغار الوشاة، ولن تتحول أسماء من يحملونه إلى فتنة، وقد امتلأت أرواحهم به، وملأ الحب بأرواحهم الزمن باختلاف الفصول وتعاقبها .

(لماذا)

" لماذا

[1] الأعمال الكاملة (ديوان الليالي الأربع)، أحمد بخيت، ص 131

من يقينِ الحبِّ
نقطف وحدنا الشكّا !
ومن بستانه
الممتدّ
نحصد وحدنا الشوكا
ونبحث فيه عن ركنٍ
يُسمَّى
حائط المبكى "[1]

يفتتح الشاعر مقطعه بأداة الاستفهام (لماذا)، وإن كان دليلاً على شيء، فإنّه دليل على بلوغ الشاعر مبلغاً عظيماً من الحزن، والسؤال هنا ليس لأنه لا يعرف الإجابة، بل لأنَّ الحزن فاق الإجابة في قلبه، فيدمج المتضادات مع بعضها البعض انعكاساً لحالته الشعورية الممتلئة بالصدمة من الواقع الموجِعِ للحب، ومنها: (اليقين، الشك) (البستان الممتد، حصاد الشوك)، ليرتفع معدلُ المساءلة لديه، وكأنّه سؤالٌ ممتزجٌ بعتابٍ خفيّ، ووجعٍ جليّ، ليرسم لنا في نهاية المقطع نهاية الحب، وهو البكاء بصمت بالقرب منه، هذا البكاء الذي يتحول في صدر الشاعر إلى أسئلة وقصائد .

" لماذا لم نجد في الحزنِ
ما يكفي من السلوان
لماذا لم نجدْ
في الحب ما يكفي
من الغفران
لماذا ليس في الإنسان
ما يكفي من الإنسان "[2]

تبدو أداةُ السؤال هنا متناسبةً مع حرقةِ الشاعر، فتساؤلهُ هنا، تساؤلُ العاشق المحترق، والمحبّ المتفاني في زمنٍ يقمعُ الحب والعشاق، (لماذا لم)، (لماذا ليس)، هو ينتقدُ هذا النفي، فهو يسألُ باستغرابٍ عن تخلي الإنسانِ عن إنسانيته، وعن عدم قدرة الحزن والدموع على بثّ الراحة والسلوان، إنَّ هذه الأسئلة المتعاقبة تفتحُ لنا قلبَ الشاعر، لنضعَ أيدينا على جرحه النازف، لقد رسمَ بخيت لنا صورةً حيّة للوجع من خلال تعاقب الأفعال المضارعة (نجد، ويكفي)، وتكرارها، لتبقى تلك الأسئلة جارحةً لصدرِ القارئ، مجروحةً في صدرِ الشاعر .

---

[1] الأعمال الكاملة، أحمد بخيت، ص 134

[2] الأعمال الكاملة، أحمد بخيت، ص 135

" لماذا كلُّ أسئلتي
وأنتِ هنا
وأنتِ هناكْ
غنائي الفذُّ
يا ليلى
هديةُ طائرِ الأشواكْ
وماذا قد يضير الشمس
إن هم أغلقوا الشباك ؟ "[1]

هنا يستعيدُ الشاعرُ بعضاً من قوته، غير مستسلمٍ لعنجهية الواقع في تعامله مع حبّه الصادق، فهو يؤكد أنّه ما زالَ يملكُ قلباً يضيءُ بالحب، وإن حاولوا خنق تلك المعاني الجميلة في روحه، فإنّ شمس عشقه لن يضر أشعتها إغلاقُ النوافذ، إن ليلى تجوب الأمكنة كلها في روحه (هنا، هناك)، فهي القريبة والبعيدة في آن، فليلى وقد اختصرت المسافة والزمن في نظر الشاعر، لن يكون من السهل إقصاؤها، فهي تحيا في روحه وقصائده، وتزدادُ إشراقاً في لغته.

---

(1) الأعمال الكاملة (ديوان الليالي الأربع)، أحمد بخيت، ص 136

المبحث الخامس: الأثر الصوفي

لقد اتسع مفهوم الصوفي في اللغة الشعرية، وانتقلت دلالته المتعارف عليها من حب الله عز وجلّ إلى مدلولاتٍ أخرى، لتبقى مفردات مكوناتها ثابتة وإن تغيّرت الدلالة، كالعزلة، والتماهي في الموجودات، والوفاء، واليقين، والتجرّد من المادة، فإن عَشِقَ العاشق معشوقته إلى حدٍّ كبير، متماهياً مع عواطفه الجيّاشة، نال مرتبة الصوفية في الحب، وكأنّه قد رهن قلبه لحبّها فحسب، حتّى أنّه قد يُسْقِطُ صوفيته على الموجودات من المادة حوله، فيصبح الدرج الذي يمشي عليه صوفياً أو الوسادة التي يلقي عليها رأسه أو حتى الشمعة التي يبقى محدّقاً بها، لتصبح الصوفية مصطلحاً مطاطاً لا يقتصرُ على دلالته الأولى، بل يتسع ويتمدد .

" قرأتُ

كتابَ من يمشونَ

مقهورينَ

منسيِّينْ

فأسمَعَني هُتاف الروحِ

يخفقُ

في عذابِ الطّينْ

فكيف أغمِّضُ العينين

عن صوفيّة الماشينْ ؟! "[1]

يبدأ الشاعر مقطوعته بالفعل الماضي (قرأتُ)، هذا الفعل الذي يعتمد اعتماداً كبيراً على البصر سواءَ كان بعين الوجه أو القلب، لتتحول وجوه من يراهم إلى كتبٍ في عينه، فيقرأ القهرَ حيناً والنسيان أحياناً أخرى، (هتاف الروح، عذاب الطين) هاتان عبارتان صوفيتا الدلالة، فلا يمكن للروح أن تهتف إلا إذا عرفت سبل التواصل وماهيتها، فالصوفي يُقدّمُ زهده على رفاهيته، وترفّعه على تمتعه، ليتعذب طينه ذاك العذاب الحلو، والذي يمهّد السبيل بين القلب وربّه، فتصبح الروح أقرب لخالقها حين تهتف من جسدٍ متوجع، وكأن لهذا التوجع رائحة في خطوات من يمشي، فإن شاهدتها عرفتها، وهي أعمق من أن تغمض عينيك عن رؤيتها، فكل مشية صوفية هي مشية تستحق التأمل الطويل .

" ذهبتُ

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص43

لقيصرٍ لأموتَ

تحت عباءة الضِلِّيلْ

سمعتُ تلاوةَ ابنِ العاصِ

عند زواجها بالنيل

وذقتُ مواجد الشبليِّ

وهو يصولُ

دون وصولْ "[1]

عن أحمد بخيت الذي يواجه الموت بقصيدة،عن ذاته الشاعرة يحدّثنا وهو لا يهاب الموت ولا يكترث له، متمثلاً امرأ القيس، سامعاً لتلاوة ابن العاص، وكأنّه ذاكرته تربط الجغرافيا بالتاريخ، فلا يصبحُ النيل نهراً للملاحة والسيّاح والعشّاق، بل أيضاً نهراً عابقاً بذاكرة التاريخ، حتّى وكأنّه يسمع صوت ابن العاص يتلو بين جوانبه، متذوقاً لمواجد الشاعر الصوفي الذي عاصر الحلاج (الشبليّ) وهو يصول بقصائده الصوفية، محاولاً الوصولَ بقلبه إلى السماوات.

" ذهبتُ إلى يقينِ البحرِ

عبر تشكُّكِ الموجة "[2]

يبدأ الصوفي رحلتهُ في البحث بشكّه، ولولا ذلك الشكّ، ما أوقد شمعة اليقين، التي من المحال أن تنطفئ وإن مرّت عليها الريح، لأنَّ اليقين الذي يعقبُ الشكّ لَدَرَجَةٌ عظيمة من الإيمان، فاختار البحر في ترميزه، لشدّة تقلبه وهيجانه، ومدّه وجزره، فأن يصل إلى يقينه بالرغم من كل تلك الأمواج الباعثة للشكوك، فذلك هو انتصار الإنسان بفطرته وإيمانه .

" أنا المتغرِّبُ الأبديُّ

والمتفلسفُ المجنونْ

أحبُّ البحرَ

والشهداءَ

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص 72

[2] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص73

والشعرَ الذي سيكونْ؟

وأصحابي

صعاليكٌ

وعشّاقٌ

إلهيونْ ! "[1]

(جنون الفلسفة، الغربة، حب البحر، عشاق إلهيون) إنّها تركيبة الصوفيّ الشاعر لبخيت، وحين وصف أصحابه بالعشاق الإلهيين، يقصد بذلك أنّهم عشاقٌ ذوو مرتبة عالية وراقية، فالعشق الإلهي هو أعلى درجات العشق، فيكفي أن يكون بين العبد وربّه، ليصل إلى أعلى المراتب وأشرفها .

" وأصحابي مزيجٌ من

نقاء الثلجِ

والنارِ

ومن تاجِ الملوكِ

على جبينِ الزاهدِ

العاري "[2]

يمازج بخيت بين النار والثلج في مفارقة جديدة تنتج لنا تركيبة أصدقائه، يتمتعون بتلك الروح التي تشبه رهبة الملوك في علوها وزهوها حين يرتدون تيجانهم، وفي الوقت نفسه لهم تلك الطلة الريفية البسيطة، كأنما ارتدوا تيجاناً على أجبنتهم الزاهدة العارية، فكان لهذا التمازج كبير الأثر في إنتاج صورة الإنسان البسيط بروح عظيمة.

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص78

[2] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص79

الفصل الثاني

مقاربات لغوية

شعر أحمد بخيت دراسة تحليلية (آلاء نعيم القطراوي)

الفصل الثاني: مقاربات لغوية

المبحث الأول: دلالة التراكيب

المبحث الثاني: الأسلوب الحواري

- الحوارات متعددة الأصوات
- الحوار المباشر
- الحوار الداخلي " المونولوج "

المبحث الثالث: دلالات أسماء الأعلام

- ليلى / امرؤ القيس / ابن العاص / الشبلي
- شكسبير / راسبوتين / لامارتين
- المُنَخّل
- شوقي
- فيروز

المبحث الرابع: دلالات التكرار

- تكرار السوابق
- تكرار الكلمة
- تكرار الجملة

المبحث الأول: دلالة التراكيب

إنَّ التراكيب النحوية تمثّل عضواً مهماً في جسد النصّ الشعري، حيث إنها تسهم في إثارة المعاني بشكلٍ أوسع، وترتيب الدلالات بشكلٍ يتناغم مع الإيقاع، فترفعُ من توترِ النصّ، وتجعلُ العلاقات بين الرموز اللغوية ذات دلالةٍ أكبر، حيث " إنَّ الألفاظ لا تكتسب محتواها إلا في إطارٍ تركيبي يؤدي إلى دلالة محددة قد تكون دلالة معجمية، أو نحوية، ولكنها دلالة في النهاية حددتها طبيعة السياق والموقف "[1]، فلا نستطيع قراءة وحي التركيب النحوي وحدهُ في الجملة، إلا عبرَ قراءتهِ متمازجاً مع السياقات ككل،" فالأنماط التركيبية في اللغة ثابتة ومحددة، وأبناء اللغة الواحدة متساوون في معرفتها، أما مجال اختيار الكلمات فهو مجال إبداعي يختلف فيه أبناء اللغة، لأنّه متجدد أبداً لا ينفد "[2]، إذاً لا يجب التركيز إلا على نقطةِ الإبداع وجوهره في صياغة التركيب ودلالاته، فخلق بنىً جديدة ترتكز عليها التراكيب ترجع إلى مدى إبداع الشاعر وقدرتهِ على خلق سياقٍ متجدد،" لأنَّ دلالة السياق تجعل الجملة ذات الهيئة التركيبية الواحدة، بمفرداتها نفسها تختلف باختلاف السياق الذي ترد فيه "[3] فلن يبدو المعنى جميلاً إن ارتدى ثوباً قديماً معروفاً، إن جمالهُ يتألق حينَ نفصّلُ له ثوباً جديداً من المعاني المختلفة التي تجعله أكثرَ سحراً وجاذبية، " إن التصادم مع القوانين الاختيارية للغة ذو أثر كبير في تحقق الشعر وبناء الصور فيه، ولذلك كان الشعر في معظمه ضرباً من التصوير، وهو في جوهره يقوم على إيجاد علاقات نحوية بين أشياء لا علاقة بينها في العرف الاستعمالي المألوف، مما يترتب عليه انحراف دلالي في سياق خاص يعمل بالضرورة على توليد دلالات جديدة مبتكرة "[4] يتَّضح إذًا أهمية النحو في بناء التركيب، ثم أهميَّته في تحليله، فمُنشئُ النصِّ يستخدم النحوَ في بناء النص، ويوظِّف ما يقدمه من تراكيبَ مختلفةٍ لأداء المعاني المختلفة، وهو لا يختار التَّركيب اختياراً عشوائيّاً، وإنما يعمدُ إلى اختيار التركيب الذي يؤدِّي المعنى الذي يريده، ويلائم السِّياقَ الذي يُورده فيه، فقد يكون هناك أكثرُ من تركيبٍ يؤدي معنى واحداً، ولكن كلَّ تركيب يحمل دَلالة لا يحملُها غيرُه من التراكيب، وحينئذٍ لا بدَّ أن يختار مُنشئ النصِّ التركيبَ المناسب، مع عدم إغفالِ السياق؛ فقد يكون لتركيبٍ ما دلالة معيَّنة في سياقٍ ما، ثم يأتي التركيب نفسهُ في سياق آخرَ حاملاً دَلالة أخرى، فدلالة التركيب الواحد تختلف من سياقٍ لآخر[5] وهذا ما يجعلُ

---

[1] مفهوم الشعر عند الشعراء العباسيين، أحمد يوسف علي، الأنجلو مصرية، القاهرة، 2004، ص407

[2] علم اللغة بين القديم والحديث، عاطف مدكور، دار الثقافة، القاهرة، 1986، ص182

[3] النحو والدلالة، محمد حماسة عبد اللطيف، مطبعة المدينة، القاهرة، 1983، ص113

[4] ظواهر نحوية في الشعر الحر، محمد حماسة عبد اللطيف، مكتبة الخانجي، القاهرة،1990، ص17

[5] انظر : دور النحو في فهم وتحليل النص الأدبي، السيد أحمد محمد عبد الراضي، الموقع :
http://www.alukah.net/publications_competitions/0/40020/

اللغةَ أكثرَ جاذبيةً ودهشة، لأنّها قادرة على توليد الدلالات والمعاني بشكلٍ مستمر، مما يجعل النصّ الشعري منفتحاً على ذاته، مزدحماً بالتشكيلات الجمالية، وخاصّةً إن تمَّ نموهُ في أرضٍ خصبةٍ للخيال،" فالكلمات تتآزر مع الخواص الخيالية، وتتراكب مع الأداء التصويري، حتّى كأنَّ اللغة وسط ذلك كله، تفقد خاصيتها المحددة لها كلغة، وتصبح ضرباً من الصور، وهنا تكون اللغة ليست مجرد أداة للتنفيذ، وإنّما أداة لتجسيد المعطى الفنّي الذي يرتبط بالنسيج الأدائي "[1] فتمازج الخيال والتصوير مع جسد اللغة الفنّي، يجعل النّص سينمائياً، لا سمعياً فحسب، وهذا ما نبحث عنه في النصّ الشعري المعاصر، " وإذا كانت ديناميكية التعبير الشعري المعاصر تعتمد على تفاقم ظاهرة كسر النظم – تراكم العدول عن المعيار اللغوي – أو الانحرافات بمستوياتها المختلفة، التي تحددها درجة النحوية، فإنَّ مجالات رصدها تتجاوز حالات التركيب اللغوي لتصب في طبيعة الأبنية التخيلية المعقولة واللامعقولة، وحالات الخروج عن الأعراف الشعرية السائدة ومداها "[2]، وهذا ما قصدناه في خلق جوٍ جديد للبنى التركيبية، لتمنح النصّ كينونةً جديدة، وترفع من مستوى الخطاب اللغوي، فالتحليلُ لا يرصدُ الكلمة من زاويةٍ لغويةٍ معينة، ثم يغفل الزاوية الأخرى، فاللغةُ تكاملية، كل زاوية فيها تكمل الزاوية الأخرى، " فمن المحال أن نصدر أحكاماً على شاعر في فلسفته أو رؤيته دون الاستعانة بالتحليل اللغوي لأعماله الشعرية وأساليبها المتميزة على أن يشمل ذلك التحليل كل أدوات الإبداع والصنعة الشعرية من ألفاظ وتراكيب نحوية وصور وأخيلة وموسيقى وغيرها من التقنيات التي يلجأ إليها الشعراء في بناء قصائدهم "[3]، وهذا ما يجعل العمل التحليلي أكثر اكتمالاً ونضوجاً، فالإبداعُ لهُ أكثرُ من وجهٍ، لا يجوزُ اختزالُ جمالهِ في ملمحٍ معين أو صورةٍ واحدة، " وأمّا إذا صارت الألفاظ مركبة، فإن لتركيبها حكماً آخر، وذاك أنّه يحدث عنه فوائد التأليفات والامتزاجات ما يخيل للسامع أن هذه الألفاظ ليست تلك التي كانت مفردة "[4]، وما يحدثُ ذلك إلا إذا أخرجنا المفردات من عباءتها اللغوية المعجمية، إلى فضاءات الدلالة، لتصبحَ في كلِّ سياقٍ مختلف كأنّها مفردة جديدة تُسمع لأول مرّة، " إن اللغة الشعرية على الرغم من كونها مؤلفة من ألفاظ معجمية، فإنّها منثورة في مناطق تعبيرية لا تخضع فيها للأنساق التأليفية المتواضع عليها الأمر الذي يجعلها تنقطع في الذهن عن معانيها المعجمية فتغمض وتعيش في تظليل كثيف تمتنع معه الرؤية، ويضل في ولوجه الفهم "[5] لذلك يبدو التوظيف أمراً مهماً في إبراز التركيب النحوي، والوقوف على رمزيته،

---

[1] القول الشعري، رجاء عيد، دار المعارف، مصر، 1990، ص148.

[2] أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، 1995،ص24.

[3] لغة الشعر العربي، عدنان قاسم، دار الفلاح، الكويت، 1989، ص58.

[4] المثل السائر، ابن الأثير، تحقيق : أحمد الحوفي وبدوي بطانة، نهجة مصر، القاهرة، 1962، ص116.

[5] لغة الشعر العربي، عدنان قاسم، ص 58.

فالتركيب لا يمكن أن يكون دالاً، إلا إذا أسندته لما يضفي عليه معنىً يثير دهشتك أو يجعلك تقف قليلاً عنده، لذلك على التركيب أن يكون جديداً دالاً، يربط عوالم مختلفة ببعضها البعض، ليسبر غور توترات النص بشكلٍ أعمق وقد زخرت قصائد بخيت بهذه التراكيب المتنوعة، ذات الدلالات المختلفة، تتمدد التراكيب وتتسع بحسب اختلاف البنية النحوية التي تتكون منها، وفي هذه المقاطع نقدّمُ نماذجَ دالّة على توظيف التراكيب بشكلٍ يمنحُ النّصَ أبعاداً وزوايا متنوعة:

" أيخيفها أنَّ النساءَ جميلةٌ

أنَّ الروايةَ والحياةَ فصولُ ؟

أنَّ الأماكنَ أمنياتٌ دائماً

متمهلاتٌ، والزمانُ عجولُ ؟ "[1]

بدأ الشاعر هذه الأشطر الشعرية بجملةٍ استفهامية موجهة إلى محبوبته، وهو يحاول تفسير مصدرِ خوفها، مما يخلق انزياحاً في المترادفات اللغوية، وفضاءً متسعاً في ذهن القارئ نحو مراد الشاعر ومبتغاه، ثم يأتي تتابع التأكيدات في تراكيب الجمل (أنّ + الاسم + الخبر)، حيث جاءت هذه التراكيب متعاقبة، فقد أُعْقِبَ التركيب الأول بالتركيب الثاني مباشرة، إلا أن اسم (أنَّ) في التركيب الثاني، يليه اسم معطوف، بينما يلي التركيب الثالث ظرف زمان، فقد جاءت هذه التراكيب بصيغها المنوعة وتناسقاتها المتعددة، لتنتجَ لنا نصّاً مشعاً بضَوءِ المجاز، وبريقِ التشكيل اللغوي، ليخدم تداعيات اللغة وتباعداتها، ويجعلها أكثرَ تمدداً وسِعة، فيخرج النص الشعري من عباءة الرتابة، إلى فضاء الدهشة .

" أتيتُ ..

فشفّني صحوٌ

حكَيتُ فمسّني سُكْرُ

تنـهّدَ في دمي وردٌ

وغرّدَ في فمي

شعرُ

---

[1] القاهرة، أحمد بخيت، ص29

وحفّتني ملائكةٌ

وسالَ على يدي

نهرُ "[1]

بدأ الشاعر بالفعل الماضي، ليسترجع المزيد من التفاصيل والأحداث، ويقوم بسردها بهذه البراعة اللغوية، (أتيتُ فشقّني صحوٌ) ثم (حكيتُ فمسّني سُكْرُ)، (الفعل الماضي + تاء الفاعل + فاء العطف + الفعل الماضي + نون الوقاية + ياء المفعول به + الفاعل)، لقد حمل التركيبان الصيغةَ نفسها، لكن بمعنيين رائقين مختلفين، فلم يضفِ بذلك رتابةً على الإيقاع، بالرغم من تكرار الصيغة، هو الصحو الذي يشفّ حين يأتى، والسُكْرُ الذي يمسُّ حين يحكي، فقد جمع بين المتضادات (الصحو والسُكْر)، فقتلَ الرتابة، ورفعَ منسوب الإبداع، ليصبحَ المقطع الشعري مليئاً بالدلالات التي تفيضُ عن مساحةِ الوزن والقافية، ثم يأتي التركيبان (تنهّدَ في دمي وردٌ) (وغرّدَ في دمي شعرُ)، (الفعل الماضي +الجار والمجرور + الفاعل) لقد توازى التركيبان بالصيغة نفسها، باختلاف المراد والمعنى، وبالرغم من تكرار الصيغة، إلا أنَّ روعة التشكيل اللغوي لدى الشاعر، ضحدت رتابة الإيقاع، فالدم يتنهدُ ورداً تارةً، وتارةً أخرى يغرّدُ طائر الشعر في بساتين دمه، وبذلك يفتح الشاعر من خلال تراكيبه البابَ واسعاً على مدلولات النصّ الشعري الذي ينساب متخذّاً أشكالاً متنوعة، بحسبِ القالب الذي يُصبُّ به، فتنوع التراكيب، يجعل الشاعر منفتحاً على ذاته الشعرية المتوهجة، مما يجعل النصّ أكثرَ إيحاءً وجمالاً .

" معي زوادةُ التحنانِ

في ناي الرعاةِ

السُّمرْ

معي أسطورتي

في العشقِ

أنتِ

ونارُ هذا الشعرْ

ولي

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان الليالي الأربع)، أحمد بخيت، ص 158

كالدّيكِ حنجرةٌ

مهمتها ابتكارُ الفجرْ "[1]

بدأ الشاعر المقطع بجملة اسمية (خبر مقدم يتكون من الظرف والمضاف إليه + مبتدأ مؤخر)، والتركيب التالي له بالصيغة ذاتها (معي أسطورتي)، ثم تعاقب التراكيب المكونة من شبه الجملة بالتوازي، (في ناي الرعاة) (في العشق)، إنَّ هذه الحالة من التناغم الشديد في الإيقاع، ولّدَ دلالةً عالية، وأضفى على النص أناقةً وترتيباً ملحوظين، فزوادة التحنان، وأسطورته المكونة من المحبوبة ونار الشعر، جعلت ما يحمل الشاعر أكثر قيمةً واستثارة للمعنى، ثم إن تراكيب شبه الجملة المتواترة، جعلت معانيه مركزةً أكثر، وساعدته في تخصيص مراده، وإلقاء الضوء عليه، فالتحنانُ في ناي الرعاة، والأسطورةُ تُذكيها ثورة العشق وناره، فما كانت حنجرته الصوتية إلا من أجل أن تبتكر خيوط الفجر من بينِ ثنايا القصائد، وتوليد المعاني المبتكرة، ليشير أنَّ ما يحملُ من معانٍ عميقةٍ في روحه، تكفيه ليكملَ رحلته في نسجِ ضوءِ الصبح، والصدحِ بأشعاره في أذنِ العالم أجمع .

" أكادُ أضيءُ

يقتلني ويحييني

بكِ

العرفانْ

يصافحني الذي سيكونُ

ما هو كائنٌ

ما كانْ

سكرتُ بما

سكرتُ وما

سكرتُ

فقبّليني

الآنْ ! "[2]

[1] الأعمال الكاملة، (ديوان الليالي الأربع)، أحمد بخيت، ص157

[2] الأعمال الكاملة، ديوان (الليالي الأربع)،أحمد بخيت، ص140

يبدأ الشاعر مقطعه الشعري بالفعل المضارع (أكادُ) ثم يعقبه بالفعل المضارع (أضيءُ)، وفي ذلك دلالةٌ على الاستمرارية في استحضار المعنى، فحبها الذي قد يضيءُ بها قد يتحول إلى أداةِ قتلٍ أو سبيلِ حياة، إنَّ توارد الطباق بأنواعه المختلفة، يجعل النص أكثرَ نُضجاً ودلالة، ويفتح باب التأويل على أكثرَ من ناحية، الطباق بالإيجاب (يقتلني) و (يحييني)، ليجعل العرفان مليئاً بالطاقة الإيحائية، فالطباق جعل المعنى أكثرَ غنىً وإشعاعاً، ثم نجد الفعل (كان) في جميع حالاته، وقد تنوع بين الماضي والمضارع والمستقبل، ليظهر لنا الطباق مرّةً أخرى بين (كان) و (سيكون)، وبين تعدد زمنِ الأفعال وثنائيات التضاد المتواترة، يجعلنا نقتربُ من ذات الشاعر المتفجرة، المليئة بالمتضادات التي تجعل النص مشحوناً برغبته في البوح بلانهاية، لينتهي بالطباق بالسلب (سكرتُ) و (ما سكرتُ)، إنّها النفس في حالتها المتنافرة، وإنّه الحبّ حين يقتل ويحيي، ثم يصافحُ هذيان الشاعر بما حصل وما مضى من ذكريات، وبما سيحصل من أحداث مستقبلية، ليدخل في حالةٍ من السُكرِ العميق، حتّى يكاد لا يدرك أنّه سكرانٌ أمْ لا، ليأتي لنا بفعل الأمر (فقبّليني)، ليوحي لنا أنَّ حالته الهذيانية قد تصاعدت إلى حالتها القصوى، ولا شفاءَ منّها سوى قبلةٍ من ثغرِ المحبوبة .

" أخاصمُ فيكِ:

مَنْ ليلى ؟

لماذا باسمها أَذَّنْتْ ؟

أتذكرها

وقد رحلت

تعيشُ حياتها ؟

عِشْ أنتْ

إذا كفروا بحبِّكِ لي

فحسبي

أنتّي آمنتْ "[1]

تتوالد الأساليب الاستفهامية في هذا المقطع مفجرةً في ذهنِ القارئ بركاناً لا يُخمَد، وينتقل ببراعة بين التراكيب النحوية المختلفة، ليبدأ مقطعه الشعري بالجملة الفعلية (أخاصمُ فيكِ)، وقد حذفَ المفعول به (عذّالي)، " يوصف المفعول به في الكلام بأنّه من الفضلات، ويجوز الاستغناء عنه أحياناً، وذلك لأنَّ الأغلب أن يؤدي معنىً ليسَ رئيساً في بناء التركيب "[2]، ولأنَّ عذّالَ الشاعر ليسوا بتلك الأهمية ليذكرهم بالاسم، فقد تجاوزهم إلى أسئلتهم، لا لأهميتها، بل ليثبت عكسَ ما يرمونَ إليه من وراء تلك الأسئلة، (مَنْ ليلى ؟)، (لماذا باسمها أذّنت ؟) وقد أخّرَ الفعل أذّنت في نهاية الجملة، وتقدم الجار والمجرور (باسمها)، لأهميةِ اسمها بالنسبةِ له، وأنّه أهمُّ من استغرابهم، ثم ينكرون عليهِ تذكرها وهي التي تركته، بينما بقيَ الشاعر متمسكاً بذكراها، يعيشُ على انتظارها، فهي دعوةٌ لتركها، والبحث عن حياته الخاصّة الجديدة، ليأتي البيت الأخير على شكل أسلوب شرط (إذا كفروا بحبّكِ لي فحسبي أنتّي آمنت)، (إذا + كفروا "فعل الشرط")، فحسبي (جواب الشرط)، ليؤكد نفيَ ظنّهم بكفرِ حبّها، إلى إثبات إيمانهِ بقلبه العاشق حتّى اللحظة الأخيرة، فجاء الشرط هنا جواباً شافياً لحرقة الشاعر تجاه من يعذلونه على حبّها، لتثير هذه التراكيب الممتزجة والمتداخلة في نص الشاعر المزيد من الدلالات اللغوية، والمزيد من الإيقاع المتناغم المنسجم مع مراده الفكري والذي يريد أن يوصله لكلِّ مَنْ يلومهُ على حبّه .

" وقلتُ

أعلّمُ الفخارَ شيئاً

من ذكاء الماءْ

وأوقظُ

غفلةَ الأشياءِ

كي تتكلمَ الأشياءْ

لعلَّ زجاجةَ المصباحِ

تحفظُ

---

(1) الأعمال الكاملة (ديوان الليالي الأربع)، أحمد بخيت، ص171

(2) التراكيب التوليدية التحويلية في شعر الراعي النميري، إسماعيل حميد حمد أمين، دار الراية للنشر، عمان،ط1، 2010، ص124

حكمةَ الأضواءْ "[1]

يبدأ الشاعر مقطعه الشعري بالفعل الماضي (وقلتُ)، وفي ذلك استدعاء لتفاصيل الأحداث السابقة، ثم ينتقلُ مباشرةً للفعل المضارع (أُعلّمُ)، فالانتقال بين الماضي والمضارع يجعل التراكيب النحوية أكثر دلالة، ويصبح النّص زاخراً بالمعاني الجديدة، التي يتم توليدها بين الماضي والحاضر، حتّى أن تركيب الكلمات على الصعيد اللغوي لم يكن اعتباطياً، وكان ذا دلالةٍ واضحة (ذكاء الماء) (مضاف + مضاف إليه)، فقد ساهم التركيب اللغوي في إضفاء معنىً جديد من خلال مزجه اللغوي والنحوي على حدٍّ سواء، فالماء يستطيع أن يتشكل أكثرَ من شكلٍ وأن يتخذَ أكثر من حالة (سائلة، غازية، صلبة)، إلا أنَّ الفخار المصنوع من طين لا يمكنُ إلا أن يكون في حالة الصلابة، وهذا فارقٌ واضحٌ بينهما، وعلّه في ذلك يرمزُ بالفخار إلى أصل الإنسان وهو الصلصال، ليلفتَ نظرهُ إلى المرونةِ والذكاء الذي يتمتع به الماء في الطبيعة، فمن دونِ تلك المرونة، يُكسَرُ الإنسان عند أول عثرةٍ في الطريق، مثلما يُكسَرُ الفخار عند أول اهتزازٍ يتعرضُ له، فهنالك أشياءٌ تحتاجُ إلى إيقاظٍ في مساحتنا الشعورية، كي تتكلمَ وتفصحَ عن مكنوناتها، وقد نقلَ كلمة (الأشياء) من (المضاف إليه) في تركيبها الأول إلى (الفاعل) في تركيبه الثاني، وقد نقلها من مرتكزٍ يمكنُ الاستغناء عنه، إلى مرتكزٍ لا يمكنُ الاستغناء عنه، في ذلك تخصيصٌ لأهميةِ هذا التحول الذي أقامه فعل الإيقاظ، والذي ساهم في نقلها من صفة الغفلة إلى صفة الصحو، (لعلَّ زجاجةَ المصباحِ تحفظُ حكمةَ الأضواءْ)، لعلَّ من الحروف الناسخة للابتداء، إذ أنّها حين تضاف للجملة الاسمية تنصب الاسم وترفع الخبر، فيعرف بذلك المسند من المسند إليه، حتّى لو تأخر المسند إليه إذا كان الخبر ظرفاً أو جاراً ومجروراً [2]، فالنمط التركيبي هنا، يتكون من { حرف ناسخ + اسمه (مضافاً لمعرفة) + خبره (جملة فعلية مثبتة) }، فقد جاء الخبر جملة فعلية مبدوءة بالفعل المضارع، وفي ذلك توكيد ودلالة على التجدد واستحضار صورة الحدث أمام مخيلة القارئ، وحينما نسب الحكمة للأضواء، ابتكرَ دلالاتٍ عميقة ومثيرة بهذا التركيب المكون من المضاف والمضاف إليه (حكمة الأضواء)، ففي ذلك انسجامٌ بين المفردتين، لأنَّ النور هو رمز الهداية، والحكمة قرينة الهداية، هذا الضوء الذي ينير لمحبرة العالم حين يبدأ بالكتابة، فتتوهج الحكمة، وهو الضوء نفسه الذي ينير قلب المسلم الغامر بالإيمان حين يقوده للحكمة والتقوى .

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص10

[2] العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث، محمد حماسة عبد اللطيف، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ت)،ص314

" أنا ضيفٌ

على الدنيا

وأُوشكُ أنْ أودعها

ولدتُ

بحضنِ قافيةٍ

وأختمُ رحلتي معها

وغاية شهوة الكلمات

أن تغتال مبدعَهَا "[(1)]

يبدأ الشاعر نصّه الشعري بجملة اسمية { مبتدأ (ضمير متكلم) + خبر }، فقد أسهم ضمير المتكلم (أنا)، في لفت انتباه القارئ لمقول الشاعر، وأيضاً أعطى الشاعر مساحةً ذاتية متسعة للحديث عن نفسه ووصف حالته، فهو مجرّد ضيفٍ على هذه الدنيا، وفي نهاية المطاف سيودعها، حال الناسِ أجمعين، لكن ما يميزه أنّه مولودٌ (بحضن قافية) جار ومجرور، وقد جاء حرف الجر الباء بمعنى (في)، وأن ما يميز ختام رحلته، أنّها ستنتهي مع حبره وأوراقه التي بدأ مسيرته معها كشاعر يبحث عن ذاته المضيئة بين الكلمات، إلا أنَّ للكلمات شهوةً في اغتيال مبتكرها، حين لا يكون مجرّدَ شاعرٍ مُسَيسٍ وفق الظروف، بل جريئاً عليها، متحدياً رقابة السلطان، ثائراً في وجهِ الظلم، ناطقاً بالحقّ مهما كان الثمن، وما كان ذلك جديداً في عالم الشعر، فقد اغتالت المتنبي أشعاره .

" لقد ندهتهُ جنّيّاتهُ

فانساحَ في الملكوتْ

ومسّتهُ الرؤى

فاختارَ

وعدَ النارِ

---

(1) الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت،ص11

للكبريتْ

إذا هجرتهُ نارُ الشعرِ

ماتَ

ولو دَعَتْهُ

يموتْ "[1]

يبدأ الشاعر المقطع الشعري بأداة التوكيد (لقد)، مشيراً إلى نفسهِ بالضمير في (ندهته)، وهو يتحدث عن نفسه بصفةِ الآخر، وفي ذلك إشارةٌ حقيقية لمدى تملكهِ لأدوات الشعر، فحينَ يخاطبُ نفسه بالآخر، فهو أكثرُ قدرةً على الحديثِ عنه، والانتقال بين الأنا والهو، يجعلُنا نقف أمام شاعرٍ صاحب كينونةٍ خاصّة، نستطيع رصدها من خلال التشكيل اللغوي الخصب لديه، فهو يختار الاحتراق بنار الشعر، لأنّه لا خيارَ آخر أمامه، فهجرانها موتٌ لإلهامه الشعري المتوقد، ودعوتها له أيضاً موتٌ، لكن هنالك فرقٌ بين من يموتُ حبّا وشغفاً بالنارِ التي تشتعل في داخله أو الموت الذي يقتلك بارداً بلا شغف، وهذا ما قصده الشاعر، فهو يفضل الموت حبّاً بالشعر على أن يموتَ بدون ناره، فالقصيدة هي مدمار الخلود للشاعر في صفحات الأدب، وهي التي تجعل من احتراقه رمزاً للإحياء من جديد، لقد ساهمَ توظيف الأفعال الماضية (ندهته، انساحَ، مسّتهُ، اختارَ، هجرته، ماتَ) في استدعاء الأحداث بشكلٍ أدق، وجعل الصورةِ أكثر تناسقاً وتناغماً مع مراده في وصفِ حالته النفسيةِ مع الشعر، ليختم بالفعل المضارع (يموت)، وفي ذلك إشارة إلى أنّه حيٌّ بنارِ الشعرِ، وأنَّ حياتهُ متجددة مع كل احتراق، كأسطورةِ العنقاء تماماً .

" ذهبت إلى بياض الموت

عبر نعومة الثعبان "[2]

نعومة الثعبان، اختار الظاهر، النعومة، ورمز إلى الباطن بلفظ الثعبان، كناية عن السم والخداع، وكأنَّ الذي يأخذكَ للهاوية، أصابع ليّنة طيّعة ناعمة، لكنها تحمل في فحواها الشرّ، كالوردِ من الخارج، وكالشوكِ من الداخل، هذا التركيب اللغوي الجديد الدال، يفصح عن فئةٍ من

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص14

[2] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص29

النّاس، قد تُظهرُ لك وجهها الناعم، وتضمرُ سُمّهَا الزُعاف، فالنعومة ليست دليلاً كافياً على إضمار الخير، لأنّها يمكن أن تجرّك إلى بياض الموت .

" ولدت هناك

حيثُ النيل

والقرآن

والأجراس

ودفـءُ البوحِ

بوحُ الدمعِ

دمعُ الصدقِ

صدقُ النّاسْ "[1]

يبدأ الشاعر مقطعه الشعري بالفعل الماضي (ولدتُ)، وفي ذلك تهيئة للقارئ من ناحية السرد، فالشاعر سيتحدث عن ولادته وإحداثيات مسقط رأسه، لتتوالى بعد ذلك الجمل الاسمية المتناسقة (مبتدأ+خبر)، لتخدم غرض الوصف والتقرير التي ألمحَ له في بداية مقطعه، (دفـءُ البوحِ)، (بوحُ الدمعِ)، (دمعُ الصدق)، (صدقُ الناس) فقد تزاحم هذا المقطع بالتركيبات الدالّة، (دفـء البوح)، يلقي صفة الدفـءِ للبوح، بما يتناسب مع البيئة الجغرافية للصعيد وأهله، حيث لا تكلف بالبوح، فيكون منساباً طاهراً دافئاً، ذلك البوح الذي يأتيكَ شفيفاً لا كذب فيه ولا مصلحة، لأنّه (بوح الدمع) وهذا تركيب آخر يفسّر التركيب الأول، فالدموع هنالك ليست إلا دموعاً صادقة وحقيقية، فما كان الدمع صامتاً يوماً ما، إنّه يُفصح بكلماتٍ لا يجيد اللسانُ نطقها، فيتجاوز البلاغةَ واللغة، (دمع الصدق) وفي هذا تفسير لِمَ كان البوح دافئاً، لأنَّ الدمع كان صادقاً، فيأتي هذا التركيب المُفسِّر مفعماً بالدلالة، فلم يقل بخيت صدق الدمع، بل قال دمع الصدق، فجعل الصدق هو من يبكي، والدمع على خديه ينساب، وفي ذلك إغراقٌ في التأكيد على الصدق وعمقه، فلو كان صدق الدمع لكان تركيباً دلالياً معروفاً، لكنّ تجديد بخيت أتى لنا بدمع الصدق، في دلالةٍ جديدة، توحي بأنَّ الدمع لم يعد يأخذ صفة الصدق في كثيرٍ من الأحيان، فكان الصدق هذه المرّة هو العين التي تبكي، وهو القلب الذي يتوجع، (صدقُ النّاس) لأنّ الناس

(1) الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص18

كانوا صادقين، كان دمعهم صادقاً، وبوحهم دافئاً، يشفّون كالندى، وينعكسونَ كالماء في مرايا الروح .

" حواري مصر

حانيةٌ على الفقراءِ

كالسكّينْ

تدسُّ خشونة الأيام

في أبنائها الماشينْ

وتُشبعُ جوعَ توريتي

وتُدعوهم

حواريين "[1]

يبدأ الشاعر مقطعه الشعري بالجملة الاسمية (حواري مصر)، وهو مدخل وصفي تقريري لمشهدية المكان التي يرسمها لها، والتي يكمنُ في حنوها الظاهري، نصلٌ يجرحُ عميقاً في جسدِ المواطن المصري، ثم على التوالي نجد تراكيب الجمل الفعلية (فعل مضارع + الفاعل ضمير مستتر + مفعول به + مضاف إليه)، فقد أسهم الفعل المضارع في منح الصورة مشهدية حركية وحيوية، (جوع توريتي) إن المتأمل لهذا التركيب يعي جيداً، أن التورية تأتي لإخفاءِ أمرٍ عن المتلقي، وتوجيهه نحو بغيةٍ مختلفةٍ عن مرادِ المتكلم، ولكن حارات مصر التي تبدو حانية ودافئة ما هي إلا سكّين تحزُّ أجساد أبنائها ببطء، فيظنّها الناظر حانيةً، ويشعرها المواطن سكّيناً، وهي تدس خشونة الأيام من تعب وشقاء وأحلام ممزقة، ورغيفٍ بارد في أقدام أبنائها الحفاة، ولأنَّ تورية بخيت أمام كل هذه المعاني تضعف، لأنّها تحاول إخفاء كل هذا التعب بابتسامة شاعر، وبكلمة حانية، إلا أنَّ الوجع أكبر، فتظل التورية جائعةً لما يشبعها، حتى تشبعها حارات مصر مرّة أخرى، لتطلق اسم حواريين على أبنائها الصابرين الصامتين المتجهين نحو الحياة بقلوبٍ غضّةٌ، وأقدامٍ مجروحة !

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص35

المبحث الثاني: الأسلوب الحواري

يبدو الأسلوب الحواري في الشعر أسلوباً خصباً، تتولد منه العديد من المعاني المشعة المصاحبة للدلالات العميقة، فهو يحوّل المشهد الصامت إلى مشهدٍ ناطق، وينتقل من المجرّد إلى المحسوس، فتظهر الأشياء المعنوية أشياء بصريةٍ حسيّة قادرة على إعطاء بعدٍ مرئي للصورة، وذلك من خلال الحوار والدراما، وقد اتسع الأسلوب الحواري واستخداماته في جميع الأجناس الأدبية باختلافها، سواء الشعر أو القصة أو الرواية و " يمكن استخدام آليات السرد القصصي في الشعر، كالراوي العليم، وحالات تصوير المشاهد"[(1)]، وبذلك تتسع عملية الحوار وآلياتها باختلاف الأجناس الأدبية وتنوعها، فالدراما لها تأثيرٌ قويّ على بنية النص، فهي تحدث تفاعلية بين المتلقي والنص المكتوب، ليبقى هذا الاتصال الخفيّ بين عنصرين فاعلين في عملية تلقي النص، حيث إن الكاتب " يدرك بحاسته الدرامية أن الانتقال فيها من صوته التقريري إلى أصوات المشهد أنسب، وأنّه يوفر للقصيدة في مجملها حيوية أكثر "[(2)]، تلك الحيوية التي تسهم في رفع قيمة المشهد، وزيادة تجلياته عبر كينونة النص وإحداثياته، والأسلوب الحواري يتنوع بين عدة أشكال، منها:

الحوارات متعددة الأصوات:

" خطايَ

سجينةُ الصوتِ

الأجشِّ

يراوغُ السجّانْ

تراقبُ ساعةَ الشمس

التي تنمو

على الجدرانْ

وعندَ خروجها

ترنو إليهِ

---

(1) مرايا التخيل الشعري، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث،عمان، 2006، ص112

(2) الشعر العربي المعاصر، عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة،،ط5، 1994،ص118

فتلمحُ الإنسانْ "[1]

تختلط الأصوات في هذا المقطع الشعري، مكونةً حواريةً متعددة الأصوات (صوت الخطوات، صوت أجش مراوغ، صوت الشاعر) هذه الأصوات التي تزدحم نهايةً في ساعة الشمس، الخطوات المتسارعة رغم ثقلها، والصوت المجروح الذي يحاول مراوغة السجان، وإن كان الحوار خفياً هنا، ليظهر لنا صوت الشاعر ممتزجاً في الصورةِ السابقة، على شكلِ إنسان .

" رأيتُ شجارَ أرملةٍ

تغالطُ بائعَ الألبانْ

وثقبُ ردائها المبتلِّ

يجلدُ

جارها الشهوانْ

وطفلاً عاريَ الفخذينِ

يحبو نحوها

بأمانْ "[2]

هذه الحوارية التي تتطور إلى شجارٍ بين أرملةٍ وبائع اللبن، ليعكس البيئة المصرية التي لا تشاهدها في شوارع مصر الحديثة، لتتعرف أكثر على ما تخفيه الأزقة والحواري الفقيرة، صوت الأرملة يمتزج بصوت البائع، وجوع الشهوة المقيت الذي يتزايد صوته في داخل جارها الشهوان، ليمتزج كل ذلك بصوت الطفل العاري الذي يحبو نحو أمّه، هذا المشهد السينمائي للصورة، والذي يضعنا ضمن أدق تفاصيلها، وكأننا نشاهدها جاريةً أمامنا الآن، بالإضافة إلى هذه الحوارية التي تدمج بين صوت المرأة والبائع والرجل والطفل، تشترك في هذه التعددية، لتظهر لنا أهمية الأصوات المتعددة في إظهار صوت الشاعر المتفرّد في رسم الصورة النهائية للمشهد، والمساهمة في إثراء النص الشعري بإيقاع صوتي وبصري في الوقت ذاته .

" تقولُ شجيرةٌ

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت،ص25

[2] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت،،ص45

للريحِ:

جرِّبْ مهنةَ الأشجارْ

رضيتُ أنا

بأنْ أرضى

وأنتَ اخترتَ أن تختارْ

إذا أوغلتَ

في الأعماقِ

تعرفُ لذّةَ الإثمارْ ! "[1]

ينتقل الحوار بين الإنسان والإنسان، ليمتد عبر روح المحسوسات، كالشجيرة والريح، وينتقل إلى صوت الشاعر الدفين، مهنة الأشجار التي تتجاوز منحها الظلّ والهواء للناس كافّة، فهي تتخلى عن أجزاء كبيرة منها للحطّابين، تلك الريح التي تمرّ بين أوراقها جذلى، هي أيضاً تمرّ على فروعها المقصوصة، لتشعرَ بها، عليها أن تجرّب، وبين الرضا والاختيار متسع، فقد رضيت الشجيرة بمهنتها أو بعطائها اللامتناهي، ذلك العطاء الذي لا يمكن أن تصل إلى ذروة شعوره إلا إذا تعمقّتَ في معناه وماهيته، فالشجرةُ حينما تفقدُ غصناً لها، ينمو آخر، وتلك هي متعةُ العطاء، فلا خسارةَ فيه، إنّما ربحٌ وسعادةْ .

الحوار المباشر:

" وتهمسُ وردةٌ للشوكِ:

ما أقساكَ

ما أقساكْ !

أقابلُ زائري بالعطرِ

تجرحُ أنتَ

من يلقاكْ

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت،ص65

لماذا يصبحُ الوخزُ الأليمُ

هوايةَ الأشواكْ ؟! "[1]

الحوار الذي يتركز بين طرفيه (الشوك، والوردة)، والذي يدور بشكلٍ مباشرٍ بينهما، بتلات الوردة تهبُ العطر، بينما الشوك يجرح، في هذه المقارنة التي تبين عمق الاختلاف بينهما، وشدّة استغراب الوردة من مهنة الشوك، فهل يصبح الإيلام والوخز مهنةَ أحدهم للأبد ؟، هذا التساؤل الذي تطرحه الوردة والذي يتجاوز الشوك إلى طبائع الإنسان البشرية،من تسلط، وإقصاء، وغيرة وغيرها، فيتجلى هذا الحوار من كونه حواراً مجرّداً بين الوردِ وشوكه، إلى حوارٍ بين المحب وحبيبه، بين الصديق وصديقه، فيساهم هذا الحوار في امتداد التشكيل الروحي للقصيدة، ويكمل رسم هذه الحوارية حين يقول:

" يقولُ الشوكُ:

يا أختاهُ

لم تتفهمي لغزي

فليست حرفةُ الآلامِ

شرّاً

فاشكري وخزي

فبالقبحِ الجميلِ

حرستُ عجزَ الحُسْنِ

لا عجزي "[2]

إنَّ بخيت يرسمُ لنا النصف الآخر من الصورة، إذ لم يكتفِ بعرض الحوار من جانبٍ واحد، أو رسم العتاب دون معرفة مبرر المعاتِب، ليسهم الحوار في إتمام تشكيل الصوتِ الشعريّ القائم على عدةِ زوايا، ليرد الشوك على الوردة بأناقة، ويبرر أن قسوته لم تكن إلا حناناً وخوفاً، كقسوة الأخ على أخته أحياناً خوفاً عليها وغيرةً على حُسنها وظهر ذلك في قوله (يا أختاه)، فإنّه

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت،ص67

[2] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت،ص68

يطلب منها ألا تتعجل فهمهُ فتخطئَ في ذلك، فلولاه لماتت منذ زمنٍ بين أيدي القاطفين، ليأخذ الشوك هنا صفة الحارس وكذلك الشوك الذي يأخذ صفة الحارس، ويطلب من الورد شكره على الوخز، كأنه شكر المريض لطبيبه على التخدير كي لا يحس بالألم، لذا كان الشوك طبيبَ الوردةِ الجميلة، يبعد عنها اليد العابثة، ويحفظها فوّاحةً جميلة .

" قالَتْ: أُحِبُّكَ، فَالتَفَتُّ: تَمَهَّلِيْ

إنَّ الحَديثَ مَعَ الجَمَالِ يَطُوْلُ

أَنا مِنْ بِلادٍ لا تَنامُ، وَلَمْ تَلِدْ،

وَلَداً يَنَامُ، فَعِشْقُنا مَوْصُوْلُ "[1]

يمتزج الحوار السمعي بالمشهدية البصرية، فكأنّ المحبوبة قالت للشاعر: أحبّك، ثمَّ مضت مسرعةً في إشارة لحياء الفتاة العربية، فيتدخل الشاعر ليقول لها: تمهّلي، إن استدراك الجمال وتأمّله لا يتم بكل هذه السرعة، حتّى أن تداخل الضمائر قد عمّق هذه المشهدية وساهم في تشكيلها بشكلٍ دقيق، وكأنَّ القارئ يسمع ويرى ويحس، ليؤكد لها أن جمال العشق ودوامه لا يكون إلا في الوصال، في دعوةٍ صريحةٍ منه إلى الابتعاد عن الهجر، واتخاذ الوصال سبيلاً لسمو روح العاشق في داخله، وعدم موتها .

" يا بِنْتَ أهْلِي الطَّيِّبينَ تَلَمَّسِي

صَوْتَ السَّمَاءِ، فَهَا هُنَا التَّنْزِيلُ

لي أَلْفُ مِئْذَنَةٍ سَمَتْ وَتَكَلَّمَتْ

أَسْماؤُهَا الحُسْنَى وَصَلَّى النِّيلُ

بَيْني وَبَيْنَكِ في الكِتَابِ مَوَدَّةٌ

هِيَ آيَةٌ، لا حَالَةٌ وتَحُوْلُ

نَنْأى وِداداً، ثُمَّ نَدْنو رَحْمَةً

كُلُّ المَسافَةِ بَيْنَنَا تَرْتِيلُ "[2]

---

[1] القاهرة، أحمد بخيت، ص14

[2] القاهرة، أحمد بخيت،ص 20

يبدأ حواراه في الأبيات السابقة بحرف النداء (يا)، للفت انتباه المحبوبة لمقوله، فهنا يدعوها لتأمّل آيات القرآن الكريم، في إشارةٍ تطورٍ لهذا الحب العذري، وتتويجه بالحكم الشرعي الذي أقرّهُ القرآن وهو " الزواج "، هنا حوارٌ شعريٌّ ديني رقيق، وذلك حين يقول (تلمّسي صوت السماء، فها هنا التنزيل) في إشارة لتتبع كلام الله عز وجل في محكم تنزيله، ومن شدة امتزاج روحه بالعالم السماوي، وكأنَّ جسده تحوّل إلى مآذن، والمئذنة رمزٌ لتعلق المسلم بالسماء، وعلو الآذان نحو الله عز وجل، ويبدأ بتخصيص لغة الحوار حين يقول (بيني وبينك) أنَّ ما يربط الشاعر بمحبوبته هي آيةٌ في القرآن الكريم، لا تتغير ولا تتبدل، وكأنّ حبّهما مستمرٌ كذلك لا تبدّله الظروف، تلك المودة والرحمة التي أودعها الله عزّ وجلّ في قلوب الأزواج، مما يجعل الزواج أكثر سكينةً، فيصبح عش الزوجيّة ملاذَ أمنٍ واستقرار، فتلك الآية الربّانية تنسف حدود المسافة بين الزوجين، وقد قرّبت وألانت وجمعت بينهما .

" قالَتْ: أَتُطْفِئُنِي الدُّمُوعُ؟ أَجَبْتُهَا:

تَلِدُ الشُّمُوعُ الضَّوْءَ وَهْيَ تَسِيلُ

لا خَوْفَ مِنْ بُعْدِ المَسافَةِ بَيْنَنَا

نَحْنُ المَسَافَةُ عَرْضُهَا وَالطُّوْلُ

عَيْنَاكِ تَدْمَعُ، أَمْ تُصَلِّي؟ هكَذا

في دَمْعِ مَرْيَمَ يُقْرأُ الإنْجِيلُ " [1]

يستمر الحوار الرقيق بين الشاعر والمحبوبة، ذلك الحوار الذي تتخلله دموع العاطفة المترقرقة من عيون المحبوبة وهي تتحول إلى قنديل هداية للشاعر، ذلك الضوء الشفاف للحبّ، وهو يقود الشاعر من يديه كطفل نحو الطريق الآمن، وهو الضوء نفسه الذي يُسْتَمَد منه عدم الخوف، الذي يجعل المسافة مجرّد وهم، فالحب يقلّص جميع المسافات، ويرجع الشاعر ليتساءل أمام محبوبته عن دموعها التي تحولت إلى ضوءٍ، ثم عادت لتتحول إلى صلاة، ليرى في دموعه دموع مريم، وفي ذلك رمزية لقداسة المحبوبة في نظره، حتّى وكأنَّ الإنجيل من شدّة طهر هذا الدمع يقرَأُ في صفحاته .

---

[1] القاهرة، أحمد بخيت، ص 22

الحوار الداخلي " المونولوج ":

" سلاماً يا غيابَ أبي

ألم تشتق لتقبيلي ؟

لقد خرج الفتى الوهّاجُ

من برد الكوافيلِ

وما عادَ الصغيرُ يسيرُ

مبتلَّ السراويلِ ! "[(1)]

هذا الحوار الداخلي الخفيّ المكثف والمليء بالبراءة والعاطفة، بعد فراق الأب، ليرجع الشاعر طفلاً بصوته، وكأنّه يقول لوالده، تعالَ وانظرْ إليّ، لقد كبرت، وأنت لم ترجع، ولم تقبلني، هذا السؤال الذي يحترق في قلبه اليتيم، يتحول إلى شعرٍ متوهجٍ رغم نزيفه .

" سلاماً يا غيابَ أبي

بريدكَ فصلُ غبطتنا

فهل تتقبل المدن البعيدة

طعم خطوتنا ؟!

وهل أعددتَ متكئاً

لنهبطَ في محطتنا ؟! "[(2)]

يتحول رمز الغياب إلى بابٍ يطرقهُ الشاعرُ كلّما عضَّ روحه البعد، لتتحول المدينة وهو ابن الصعيد القروي إلى شوارع جافّة، لا تستطيع التعرف على أقدامه اللدنة، إنّه يدرك غياب والده، ورغم ذلك يخاطبه بقلبه، إنّها الروح التي لا تنسى منْ تتعلق بهم، تلك الخطوة التي تتيه في طرقات المدينة، ليطلب من والده أن يجد متكئاً ليرتاح شاعرنا به، دون أن تعصف به رياح الغربة، وجفاء الملامح، وبذلك يتصاعد الحوار الداخلي لدى الشاعر، ليصنع من خياله الخصب وعاطفته الجامحة أسئلةً لا تنتظرُ الإجابة، بقدر رغبتها في البوح، والبكاء وإن كان صمتاً .

---

(1) الأعمال الكاملة(ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص28

(2) الأعمال الكاملة، أحمد بخيت، ص 30

المبحث الثالث: دلالات أسماء الأعلام:

إنَّ الدراسة الدلالية للنصّ، تجعلنا نبحث عن الدال والمدلول، ومدى مساهمتهما في التشكيل الجمالي والدلالي لبنية النص، وإنَّ أسماء الأعلام تمثل رمزيةً واضحة من خلال السياقات المختلفة، فكل اسمٍ هو رمز، وكلُّ رمزٍ يفتحُ البابَ على التأويلِ والبحث، فالاسمُ يتجاوزُ معناه المعجمي إلى معناه الدلالي والوظيفي والتاريخي، بحسب ما تقتضيه صفةُ الاسم، ويمكن اعتبار الرمز " وسيلة لتجسيد وتوصيل التجربة الفنية في صورة مكثفة ومركزة لها نفس الشحنة الشعورية التي تميز التجربة "[1] فالرمز هو مرادف تجربته، وتوظيف الشاعر له يحدد الروافد التي ينتمي ويتفرع لها، لعلَّ أول من تحدث عن الرمز قدامه بن جعفر، إذ يقول " وإنّما يستعمل المتكلم الرمز في كلامه، فيما يريد طيه عن النّاس كافة، والإفضاء به إلى بعضهم، فيجعل للكلمة أو للحرف اسماً من أسماء الطير أو الوحش أو سائر الأجناس، أو حرفاً من حروف المعجم، ويطّلع على ذلك الموضوع من يريد إفهامه، فيكون ذلك قولاً مفهوماً بينهما، مرموزاً عن غيرهما " [2]، مثل إطلاق الشاعر على المحبوبة اسم ليلى، وليلى ليس اسمها الصريح، لكنَّ ذلك في إطار إخفاء الاسم الحقيقي تحت عباءة المجاز لغرضٍ في ذاته، وبذلك يتحكم الشاعر بمقصده من الرمز، حيثُ " يفرض على القارئ قراءة واعية، ويدعوه إلى كشف المعاني الخفية في غوصه بها، إذن القارئ مدعو للمساهمة في فكرة المؤلف، وإلى ملاقاته في تفكيره، وهذه القراءة الواعية المسماة لاحقاً خلّاقة، تقرب القارئ من المقروء " [3]، إذاً فمهمة كشف المدلول الرمزي، هي مهمةٌ يشتركُ فيها القارئ المتذوق، فيجعل النّص أكثرَ جاذبيةً وكثافة، فالرمز في النهاية: " هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص، فالرمز قبل كل شيء، معنى خفي وإيحاء، وإنّه اللغة التي تبدأ قبل أن تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون من وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالماً لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر " [4]، ستظلّ القصيدة العربية زاخرةً بالرموز والدلالات، مما يجعلها دوماً نافذةً للتأمل، واكتشاف الأسرار، والغوص في أعماق الدلالة، وفضاءات الرمزية، وهذه بعض النماذج الشعرية التي وظف فيها بخيت أسماء الأعلام:

---

[1] المدارس المسرحية المعاصرة، نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982،ص 13

[2] نقد النثر،قدامة بن جعفر، تحقيق : كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة،1979،ص 33

[3] الأدب الرمزي، هنري بير، ترجمة:هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، 1981،ص10

[4] البنيات الأسلوبية، د.مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1987،ص 72

ليلى:

فالشاعر يستمد من قصة عشق قيس لليلى وهيامه بها رافداً مهماً من روافد إثراء تجربته، ولغته التي يعبر بها عن وجدانه وفكره،

(ليلى) مرادف البوح:

" هنالكَ

حيث تشربنا الحياةُ

فننتشي وندوخْ

وحيث طفولةُ الأحلامِ

تبلغُ رشدها

وتشيخْ

وحيثُ الناسُ

يا ليلايَ

ليست تدخلُ التاريخْ "[1]

يرد لفظ ليلى بصيغة الملكية، وقد ذكرهُ الشاعر (ليلاي)، وفي ذلك قربٌ عميق، في هذا المقطع بالتحديد يتحدث بخيت عن بساطة النيل وأهله، أولئك القرويون الذين لا يبحثون عن المناصب والعلو، بقدر بحثهم عن لقمة العيش، وتفانيهم من أجل الحصول عليها، والشعور براحة البال والطمأنينة، الأناس البسطاء الذين لا يدخلون التاريخ، لأنهم لم يقوموا بمهمات عظيمة من أجل ذلك، إلا أن الشاعر يلفت انتباهنا إلى عمق بساطتهم وهدوئهم وشاعريتهم، وليس انتباهنا فحسب، بل انتباه محبوبته ليلى، التي جاءت على صيغة (ليلاي)، لتخصيص توجيه الخطاب، وتقريبه إلى أقصى حدّ، ليلى المشترك العاطفي للشعراء، منذ عهد قيس حتّى الآن، هذا اللفظ الذي يمتد عميقاً في القلب وذاكرة العشاق، يساهم في جعل الشاعر أصدق بوحاً، وأكثر استرسالاً، لأنَّ القلب لا يُفضي بأسراره إلا لمن يحبُّ .

" طريقي

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص21

رحلةُ الزرزورِ

يا ليلايَ للتغريدْ

ورحلةُ سيفيَ الخشبيِّ

من طفلٍ

لجرحِ شهيدْ

ورحلةُ مبحرٍ في الشكّ

نحو شواطئ التوحيدْ "[1]

إن ليلى هنا تأخذ شكل الرفيق الروحي للشاعر، رفيق رحلته وهو يجرّب صوته مرّةً بعد مرّة ليتقن التغريد، ورحلة السيف الخشبي الذي يتحول في يد الطفل حين يكبر إلى بندقية مقاوم، فيتحول جرحه البسيط سابقاً، إلى شهادةٍ أعظم وأعلى، ورحلة عبوره للشك إلى اليقين الذي لا يمكن أن يستقرّ في القلب إلا بالتوحيد، إنَّ الشاعر يشرح لليلى طريقه، لتتحول ليلى من رمزٍ للحب، لرمزٍ للتماسّ الروحيّ، هذا التمازج الذي يجعل طريق الشاعر الخاص به مكشوفاً أمام ليلى، فلا تقتصر ليلى على الحب، بل ما هو أعظم من ذلك، إنّها تمتزج بروحه وكيانه الشعريّ إلى أبعد حدّ .

" همُ الفقراءُ

ملحُ الأرضِ

قلبُ العالمِ الدافئْ

خطاهمْ

في مدائنه المدانةِ

توبةُ الخاطئْ

فهل تتنكرُ الأمواجُ

يا ليلايَ

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص23

للشاطئْ ؟! "[1]

في هذا المقطع تتحول ليلى إلى مزارٍ للشكوى، فهو يشتكي لها ظلم العالم، الفقراء أهل مصر، هم الذين يمنحون الدفء للنيل، ولشوارع المدينة الباردة، حتّى أن خطوتهم بمثابة توبةِ مخطئ، عادَ عن خطئه، هذه الشريحة التي هي من مصر وإليها، فكيف تتنكر مصر لهم، وهل يعقل أن تتنكر الموجة للشاطئ، وهي ترسو عليه بشكلٍ متتابع؟ فكان الاستفهام هنا استنكارياً لحدوث هذا النكران المجحف، إذ أن أهل البلد الطيبين من الفقراء يتعرضون للنكران ذاته من مصر وأهلها .

(ليلى) مرادف المعاناة

" طَوَّفتُ

كالمجنونِ

حَوْلَ ديارها

وخيامُ ليلى العامريةِ

خُلَّبُ

أُختُ الليالي النابغيةِ

ليلتي

والشِّعْرُ أبعدُ ما يكونُ، وأقربُ "[2]

تتحول ليلى إلى بؤرة مركزية إلى حدٍّ جعل الشاعر مجنوناً كجنونِ قيس، حتّى وكأنّ الكعبة كانت ديارها، وهو الحاج إليها بلا ماءٍ ولا زاد، وتلك الخيام التي ظنّها تقطنُ فيها، لم تكن إلا سراباً خادعاً، كالسحابِ الذي لا مطرَ فيه، ليتحول الرمز الدال إلى مركزٍ للمعاناة التي يعيشها الشاعر، فليلى لم تكن إلا سحاباً جافاً، وقلبه لم يكن إلا برعماً صغيراً، لم يجد أرضاً تضمّه، ولا مطراً يرويه، فبقيَ هائماً في صحراءِ وجده، ظامئاً لقطرةِ وصال، وهنا نجد اتساع الرمز ليلى، ليشملَ أكثرَ من دلالةٍ في أكثرَ من مقطعٍ شعري، متنقلاً بين رمزية البوح حيناً

---

(1) الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص42

(2) لارا، أحمد بخيت،دار كليم للنشر، القاهرة، ط1، 2014، ص 23-24

والمعاناة حيناً آخر، وهذا ما يجعل دلالة الاسم أكثرَ عمقاً، ورمزيته أكثر كثافة، ليبقى النص الشعري مشعاً بكنوز الانزياحات التي تحتاجُ إلى تنقيبٍ واكتشاف .

" ذهبتُ

لقيصرٍ لأموتَ

تحت عباءة الضِّليلْ

سمعتُ تلاوةَ ابنِ العاصِ

عند زواجها بالنيلْ

وذقتُ مواجدَ الشبليِّ

وهو يصولُ

دونَ وصولْ "[1]

بين (القيصر وامرئ القيس وابن العاص والشبليّ)، يتنقل الشاعر ببراعةٍ وخفّة، بين المعاني والمشاهد التاريخية المختلفة، موظّفاً أسماء ذات دلالةٍ لامعة في التاريخ، هذا التزاحم المكثف في النص، يفتح التأويل عميقاً، إن الشاعر لا يخشى قيصر عصره، ولا يخشى أن يموت كامرئ القيس بعباءةٍ سامّة تملأ جسده بالقروح، ثم ينتقل الشاعر زمانياً بنّا إلى عهد عمرو بن العاص، حين فتح مصر وأصبح والياً عليها، فيمتعنا بهذه الصورة الجميلة، زواج تلاوة القرآن، بذرات الماء في النيل، حتّى ينتقل بنا ليذوق مواجد الشاعر الصوفي (الشبليّ)، وهو يحاول الوصول بأشعاره إلى نورانية المعنى، إن توظيف هذه الأسماء مجتمعةً، ساهمَ في تكثيف الصورة الشعرية، وإغراقها بفضاءات الدلالة، حتّى يكاد المتأمل بها لا يتوقف عن تأملها، وقراءةِ مدلولاتها .

" أرى بغلاً يبيع الوعظَ

ذئباً

يرتدي البابيونْ

وكونشرتو الحميرِ

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص72

يبشّرُ الدنيا

براسبوتينْ

وشكسبيرَ

في مقهى الجرادِ

يسبُّ لامارتينْ "[1]

(بين راسبوتين وشكسبير ولامارتين) تتسع الدلالة، فالعراف الروسي الشهير راسبوتين، هو بشارة للدنيا على سبيل السخرية، في عصرٍ يصبحُ فيه الجاهل واعظاً، والماكرُ سيداً، سيكون راسبوتين بشارة، وشكسبير رمز الشعر الإنجليزي، يسب لامارتين الشاعر الفرنسي الذي آثر صمته ضد المستبد نابليون الثالث في نهاية حياته خشيةً من القتل، لقد جمع الأزمان المختلفة في مقطع شعري واحد، هذه الثقافة الغزيرة التي يتمتع بها بخيت، جعلت نصوصه دائماً محطَّ تأملٍ عميق، حتّى أنّه يوحّد الأزمان، ويتلاعب بالأماكن، ويستدعي الشخصيات من كتب الشعر والتاريخ، ليتحول الاسم إلى سندبادٍ مليءٍ بحكايات السفر والمغامرة .

" ولي زهوُ المنخّلِ حين يفضي

بأسرار البروقِ إلى الحصاةِ "[2]

لقد نقل الشاعر في البيت السابق صفةً متأصلة في المُنَخَّل وهي الجرأة والتمرّد إلى نفسه، هذه الصفة الذاتية الخصبة، أغنت النّص بدلالاتٍ كثيفة، فالشاعر لا يخشى الجهرَ بما يحس حتّى وإن كان الأمر يتعلق بالسلطان نفسه، سواء الجهر بحبه أو معارضته أو موقفه تجاه قضيةٍ ما، فهو لن يتوانى عن كتابة الشعر والاستمرار بقوله، حتّى يملأ ضوؤه السماء، وتحتفي بأنواره رمال الأرض وحصاها .

" شَوْقي يَعودُ مِنَ المنْفَى

وَنحنُ هُنا

نَنْفِي مِنَ الحُبِّ أَوْطانا

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص101

[2] الأعمال الكاملة (ديوان وداعاً أيتها الصحراء)، أحمد بخيت، ص511

وَتَنْفينا "[1]

إنَّ الشاعر يوظّف حادثة المنفى في حياة الشاعر المصري أحمد شوقي، ومعاناته آنذاك، والمفارقة تكمن في أنَّ شوقي يعود إلى وطنه مصر، بينما مصر تنفي في الوقت ذاته حبَّ بخيت منها، فينفي الشاعر من وطنه الحبّ، لقد أراد بخيت التركيز على مصادرة المشاعر، لا الجسد فحسب، وأن نفي الأجسادِ غير مهم بالمقارنة مع نفي الفكر والمشاعر، فقد تحول شوقي إلى رمزٍ دال، أغنى توظيف تجربته الشخصية مع المنفى النص، وجعل الدوال أكثر خصوبة .

" أفكرُ .. أنَّ حيرةَ كلِّ أنثى
إلى "فيروز " يحملُها المساءُ
وأنَّ غناءَها لصٌّ جميلٌ
فكم أعطى، وكم سرقَ الغناءُ
"أجنٌّ إذا رحلتَ تعودُ أشقى "
أنا فيك الجنونُ أو الشقاءُ
"رِجعْ أيلولُ" لمْ يرجِع حبيبي
فلا نَجْمٌ يُبْلِلُهُ الضياءُ "[2]

تتحول (فيروز) من مجرد دالٍ غنائي للعشق والجمال والصباح، إلى لصٍ جميل يسرقُ القلب، نحو فضاء الحنين والشوق، ففيروز ملهمة الموسيقى، تلهم النساء والرجال، وتلهم القصائد والطبيعة، حتى تمتلئ العاشقات بالحيرة بعد سماع صوتها النديّ، فقد تحول صوتها العام إلى صوتٍ خاص في تجربة الشاعر، وهي التي غنّت (رجع أيلول)، لكنَّ النصّ الخفيّ في قلب الشاعر، أنّه لم ترجع معشوقته، ففي داخل كل قلبٍ نصٌّ خفيّ، يغنّي المغنّى ظاهره، ويكمل قلب بخيت غناءه سرّاً بانفراد، تلك الأغنية الخاصّة التي فكّت شيفرتها فيروز بغنائيتها، لتتكاثف رمزية دلالة الاسم خلال النص السابق، وتتغلغل في مسامِ الحواس بعيداً .

---

[1] لارا، أحمد بخيت، ص 21

[2] لارا، أحمد بخيت، ص 55

المبحث الرابع: دلالات التكرار

يعتبر التكرار ظاهرةً قديمةً حديثة في الشعر العربي، لما لها من أثر جمالي ومعنوي على النص الشعري، فهي تسهم في إثراء السياقات وتكثيفها، والعمل على اتساع فضاءات الدلالة من حيث حشد المؤكدات اللفظية بما يتناسب مع مراد الشاعر في نصّه، لذا فإنَّ "أسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية، إنه في الشعر مثله في لغة الكلام، يستطيع أن يثري المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة والأصالة "[(1)]، لذا فالتكرار مهمته الدلالية بالمقام الأول، وإلا فسيتحول إلى لغة مبتذلة تُضعف من متانة النصّ وتُضَيّق فضاءه المجازي، ولقد انفتح النص الشعري الحداثي على أبواب جديدة تثري الإيقاع المترتب عن التكرار، ويعتبر التكرار ظاهرة لغوية، وظاهرة موسيقية بالدرجة الثانية[(2)]، فتضمينه في النصّ، يثريه موسيقياً، ويتغلب على إيقاعه الرتيب من خلال توظيفه المناسب ضمن السياقات، لكي تمتزج الدلالة اللغوية مع الحسِّ الإيقاعي، وهناك من تعرض للتكرار في سياق دراسة البلاغة القرآنية منهم الإمام الزركشي (ت:794 هـ)، إلا أنّه كان يركز على فوائده، لا قيمته الموسيقية، فعددَ سبع فوائد، من أعظمها: التقرير، كما قيل أن الكلام إذا تكرر تقرر، كما فرق بين فائدة التكرار، وفائدة التأكيد، فهو يرى أن التكرار أبلغ من التأكيد لأنّه يقرر إدارة معنى الأول [(3)] أمّا ابن رشيق فقد نبّه إلى مواطن جمال التكرار، ومواطن قبحه، فقال: " فأكثر التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلا على جهة التشوق والاستعذاب "[(4)]، وذكرت نازك في قضايا الشعر المعاصر أنواعاً للتكرار ترتبط بالكم اللفظي، وأبسط تلك الأنواع تكرار كلمة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية، وهو منتشر، ثم تكرار العبارة ما يكرر فيه الشاعر عبارة معينة في ختام مقطوعات القصيدة جميعا، ويشترط في هذا النوع أن يوحّد القصيدة في اتجاه يقصده الشاعر، وإلا يكون زيادةً لا غرض لها، ثمَّ تكرار المقطع كاملاً، وهذا النوع يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر لطوله، ثم تكرار الحرف وهو كثير

---

(1) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط5،د.ت، ص263-264

(2) انظر : شعر أدونيس البنية والدلالة، راوية يحياوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2008، ص 298

(3) انظر : مدخل إلى علم الجمال الأدبي، عبد المنعم تليمة، دار الثقافة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط2،1987، ص106

(4) العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن)، شرح وضبط : عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، 2006، ص360

في الشعر الحديث[1]، فالتكرار يؤدي دوراً رئيسياً في توليد الدلالات، واتساق المعاني بما يخدم مقصد الشاعر، والانزياحات اللغوية المبتكرة، لذلك يعد التكرار ملمحاً جمالياً في النص إن أحسن الشاعر توظيفه، وهذه بعض النماذج التي ذكرها بخيت في شعره على التكرار:

تكرار السوابق:

تكرار (الواو):

" وقلتُ أعلّمُ الفخّارَ

شيئاً من ذكاءِ الماءْ

وأوقظُ غفلةَ الأشياءِ

كي تتكلمَ الأشياءْ

لعلَّ زجاجةَ المصباحِ

تحفظُ حكمةَ الأضواءْ

أنا ضيفٌ على الدنيا

وأوشكُ أنْ أودعها

ولدتُ بحضنِ

قافيةٍ

وأختمُ رحلتي معها

وغايةُ شهوةِ الكلماتِ

أنْ تغتالَ مبدعها "[2]

لقد سبق حرف الواو الأفعال المضارعة بشكل ملفت، فبالإضافة إلى خاصية الجمع والربط، فهنا يسهم هذا الحرف في حشد الصور الشعرية والعمل على ترابطها أمام عين القارئ

---

[1] انظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص232

[2] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص 10-11

بشكلٍ أدق، (وقلتُ، وأوقظُ، وأوشكُ، وأختمُ)، فقد أسهم مجيء حرف الواو قبل الأفعال المضارعة في تحقيق مشهدية حركية حيوية، وبث الحياة والديناميكية بها، وفي البيت الأخير سبق حرف الواو غاية (وغاية)، وفي ذلك تقريرٌ وتأكيدٌ للمعنى المراد في ذهن الشاعر، حيث إن نهاية هذه المشهدية يتوقف عند غاية شهوة الكلمات في اغتيال مبدعها، فقد نجح الشاعر في توظيف الواو قبل الأفعال والأسماء، بما يتناسب مع السياق ودلالته .

" ولدتُ هناكَ

حيثُ النيلُ

والقرآنُ

والأجراسْ

ودفـءُ البوحِ

بوحُ الدمعِ

دمعُ الصدقِ

صدقُ النّاسْ

وكلُّ بكارةٍ في مصرَ

لا يبتاعها النخّاس "[1]

لقد جاء حرف الواو سابقاً للأسماءِ في المقطع الشعري السابق (والقرآن، والأجراس، ودفـءُ، وكلُّ)، وقد جاء ذلك في إطار السردية التي يثيرها الشاعر من حديثٍ عن نفسه، مكان ولادته، وطبيعة الناس في الصعيد، لقد أسهمَ حرف الواو في الجمع بين الدين الإسلامي والمسيحي، في صورة شعرية تمثل الواقع المصري، واجتماع هلال المسجد مع صليب الكنيسة في سمائها، ذلك الأمر الذي يُولّد دفـءَ البوح والصدق بين الناس، ما يجعل الحياة جميلةً وممكنة، وقد جاء حرف الواو في نهاية المقطع سابقاً لكلمة كل، حتى يفيد ويؤكد شمولية الحريّة في مصر، وأنّ المرأة حرّة عزيزة كريمة، فلا مجال لبيعها أو التجارة بها في أسواق النخاسة، إنّه يتحدث عن مصر في صعيدها، بمعالمها الدينية، والاجتماعية، حيث ينجح الشاعر في نقل هذه المشهدية لواقعه كما يراه بعينه .

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص 18

تكرار (لا):

ويقول:

" أنا قنينةُ الفوضى

ولا ترتيبَ للصعلوكْ

ولا أحدٌ سيجعلني

أقدمُ بيعةَ المملوكْ

حديثي نصفُ سوقيٍّ

ولكنَّ الجراحَ

مُلُوكْ "[1]

لقد جاء توالي (ولا) بشكلٍ رأسي في المقطع السابق، وفي ذلك دليلٌ على شدة النفي وتأكيده من قِبَل الشاعر، تأكيد فوضاه بنفي ترتيبه، وتأكيد تمرده بنفي تقديم البيعة، لذلك لا يهمه أن يكون حديثه سوقيّاً، فجراحه كالملكِ الذي لا يقبلُ التنازل عن عرشهِ، وهذا ما يجعل ذاتية الشاعر قويةً بما لديها، يراهنُ على ما يشاء، لأنّه ليس لديه ما يخسره، فقصائده تجعلُ منهُ مَلِكاً وقتما شاء .

" فلا طربٌ ليأنسَ بي صحابي

ولا غضبٌ ليخشاني عُداتي "[2]

يتكرر حرف (لا) في المقطع السابق، ليدلل على شدةِ اليأسِ الذي يحيط بالشاعر، فهو لا يستطيع أن يحس بالسعادة والطرب ليشعر أصدقاؤه بالسعادة في صحبته، وأيضاً لا يستطيع أن يشعر بالغضب ليخيف أعداءه، وكأنّه فقدَ القدرة على إبداء مشاعره والعيش معها، وكأنّه في حالةِ سكون، لا غضب ولا سعادة، وكأنّه إقرارٌ ذاتي بحزنه العميق الممتد، ليجعله غارقاً في بوتقةِ الركود واللا إحساس.

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)،أحمد بخيت، ص 15

[2] الأعمال الكاملة (ديوان وداعاً أيتها الصحراء)، أحمد بخيت، ص 522

تكرار (السين):

" ستنسلخ القبائل من دماها

ستنتقمُ الحياةُ من الحياةِ

سأتركُ لحمَ أسلافي لقيطاً

يحنُّ إلى حنانِ الأمهاتِ

سأهبط جنّة الشيطان يوماً

وأقرع بابَ مملكةِ العصاةِ

سأعصرُ كرمة الأيام خمراً

وأسقي للحياةِ تناقضاتي"[(1)]

لقد تكررَ حرف السين في كل بيتٍ من الأبيات السابقة، حيث يرتفع توتر النص، بارتفاع صوت الشاعر وهو يؤكد بين الفينةِ والأخرى، على انسلاخ القبائل من أصولها، وبدء مسيرة الانتقام، وأنّه سيترك أصوله الأولى، ليحنَّ لحمه إلى أمه، ويزداد تمرده الشعري بشكلٍ أكبر، حتّى يطلب هبوط جنّة الشيطان، ويقرع أبواب العصاة، ويعصر الخمر، ويسقي الحياة كل هذه التناقضات التي يحس بها، لقد أسهم حرف السين، وقد سبق الأفعال المضارعة على التوالي (ستنتسلخُ، ستنتقمُ، سأتركُ، سأهبطُ، سأعصرُ) في جعل دلالة الأفعال المضارعة أكثر قوّة، إذ أنها لم تقتصر على الاستمرارية، بل والتأكيد أيضاً، فمن يقرأ المقطع السابق، يشعر بأنّ الشاعر يصرخُ من تمزقه وحزنه وقهره، لقد ساهم هذا التكرار، بجعل الصورة الشعرية عنيفة وقوية، بما يتناسب مع الشعور الذي يرتفع في المقابل عند الشاعر، لتتصاعد النبرة، وتتكاثف الدلالة .

تكرار الكلمة:

تكرار الكلمة أحد الأنواع المهمة للتكرار، والتي يتسع استخدامها في النص الشعري فهو يعد "من أبسط أنواع التكرار وأكثرها شيوعاً بين أشكاله المختلفة"[(2)]، وتكرار الكلمة يمنح القصيدة امتداداً و تنامياً في الصور والأحداث، لذلك يعد نقطة ارتكاز أساسي لتوالد الصور والأحداث، وتنامي حركة النص[(3)]، ومما لا شك فيه أن الكلمات تتكون من أصوات، لذلك فإنّ تكرارها يحدث نغماً موسيقياً داخلياً، والكلمات التي تنبني من أصوات يستطيع الشاعر بها أن يشكل جواً

---

(1) الأعمال الكاملة (ديوان وداعاً أيتها الصحراء)، أحمد بخيت، ص 513-514-517

(2) التكرار في شعر محمود درويش، فهد ناصر عاشور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1،2004، ص60

(3) انظر : حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، حسن الغرفي، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص48

موسيقياً خاصاً، ويشيع دلالة معينة، وفي ذلك أسلوبٌ قديم لكنه أصبح على يد الشاعر المعاصر تقنية صوتية بارزة يكمنُ من ورائها فلسفة خصبة تثير في القارئ تأملاً لا محدوداً وانجذاباً قوّياً[(1)] " يشكل الشاعر كلماته ويستغل الخصائص الأخرى لها إلى جانب الخصائص الإشارية، فهو يولي قدرة تلك الكلمات على التناسق اهتماماً، ليخلق جملاً إيقاعية وإيحاءات سمعية في ارتباطها بكلمات أخرى "[(2)]، وبذلك يبدو تكرار الكلمة أمراً مهماً في تأكيد المعنى الشعوري، والغاية الدلالية وتزويد الإيقاع الشعري بما يحتاج من قوة وتأثير .

تكرار كلمة (لي) :

" ولي لغتان: فصحى أنجبتني

ودارجةٌ سأمنحها رفاتي

ولي زهوُ المنخّلِ حين يُفضي

بأسرارِ البروقِ إلى الحصاةِ

ولي شرفُ الصعودِ إلى غيومٍ

تقطّرني على خِدْرِ الفتاةِ

ولي خبزُ الخرافةِ ملحُ دمعي

رمالُ بداوتي، خمرُ انفلاتي

ولي بابٌ على الملكوتِ نبعٌ

بوادي الجنِّ عينٌ للمهاةِ

ولي ما ليسَ لي ..خمسونَ أمّاً

ولكنّي يتيمُ الأغنياتِ "[(3)]

إن تكرار (لي) بهذا الحجم، دليلٌ على اتساع دائرة ملكية الشاعر، فالشاعر يمتلكُ لغتين، باختلاف العامّة الذين يعتمدون على اللهجة العامية، بينما الشاعر يعتمد على الفصحى

---

(1) انظر : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث،مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1987، ص299

(2) شعر أدونيس البنية والدلالة، راوية يحياوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط2008،1، ص 299

(3) الأعمال الكاملة (ديوان وداعاً أيتها الصحراء)، أحمد بخيت، ص511-512

في كتابته وقوله، وعلى اللهجة العامية حين يتطلب الموقف الحياتي ذلك، وتتسع دائرة الملكية أكثر لتشمل زهو المُنَخّل الذي لم يخشَ الموت حين تغزّلَ بزوجة النعمان جهراً، فماتَ مقتولاً نتيجةَ أشعاره الجريئة، وكذلك الشاعرُ يمتلكُ جرأة المنخّل في جهره بأسرارهِ، ليملأ بها الأرضَ دون خوف، وبذلك هو أيضاً يمتلك الشرف الذي يمكّنهُ من صعود الغيم، وأن يكون في مكانٍ مرموق يمكنّه من الفتاة التي يحبّها، ويتعمق أكثر في ملكيته، لتصبح الصورة أكثر بداوةً وحزناً، وقد امتلك الخبز مغموساً بملح الدمع، ورمال الصحراء ونشوة الانفلات والتحرر بين سوافيها، وله بابٌ على الملكوت، كأنّه عرّافٌ بوادي الجنّ، ليمتدَّ هذا الحشد المتزاحم من الملكية، ليصلَ حدَّ امتلاك ما ليسَ له، كالعديد من الأمهات والأوطان، إلا أنّه ما زالَ يتيماً، يبحثُ عن أغنيتهِ الخاصّة، وعن أمّه الحقيقية، لقد أسهمَ تكرار كلمة (لي)، في إغراق النصّ بالدلالة والمعنى، وجعلِ المتناصات أكثر حيوية .

تكرار كلمة (خسرت):

" خسرتُ .. أجل خسرتُ .. خسرتُ نفسي

لأربحَ ما خسرتُ من الهِبَاتِ " [1]

يؤكد الشاعر في المقطع السابق على خسارته لنفسه، وقد كررَ كلمة (خسرت) ثلاث مرّات، وقد جاء التكرار بشكلٍ أفقي، ثم رأسي، ليدلَ على حجم الخسارة التي يشعر بها الشاعر، والتي تمتد ليربح خسارته، وأنه لم يبقَ شيءٌ ليربحه سوى الخسارة .

تكرار كلمة (لماذا):

" لماذا لا تتابعني ظلالي ؟

لماذا لا تشابهني صفاتي ؟

لماذا خرّبَ النسيانُ قلبي

وخانتني شجاعةُ ذكرياتي "[2]

إنّها أزمةُ السؤال التي يتوقف عندها الشاعر طويلاً، والتي تبدأ من محور التناقض بينه وبين نفسه، فظلّه لا يتبعه، وصفاته لا تشبهه، وكأنّه الآخر منه، حيث إنه اختار النسيان على

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان وداعاً أيتها الصحراء)، أحمد بخيت،ص 519

[2] الأعمال الكاملة (ديوان وداعاً أيتها الصحراء)، أحمد بخيت، ص 522

الذكريات، ليمارس جبروت النسيان على اللاوعي، وما ذلك إلا ليكشف لنا أزمةً تتفاقم في شعوره الداخلي، فهو يرغب استرجاع نفسه، لكنّه في ظلِّ ما يحسُّ به من تناقض، لا يستطيع، فيعودُ منكسراً بين صفحات القصائد، متأوهاً كشاعرٍ يبحث عن نفسه .

تكرار كلمة (السبت):

" سيأتي السبتُ

يومَ السبتِ

ثمَّ يليهِ يومُ السبتْ

وتغدو الجمعةُ الأحدُ

الخميسُ الأربعاءُ

السبتْ

فيا سبتُ استرحْ

أفسدتَ قافيتي

سيأتي السبتْ !! "[1]

إنّه يومٌ يعزّي به الشاعر نفسه، وله دلالةٌ رمزية في أعماق الشاعر، فقد يكون هو اليوم الذي يتلاقى به مع محبوبته، وفي كل سبت لا يجدها، فتتوالى الأيام بين الجمعة والأحد والأربعاء والخميس، ثم يأتي السبت خالياً مما فيه، فيأتي ثقيلاً على قلب الشاعر وقافيته على حدٍّ سواء، ليتحول السبت بدلاً من يومٍ جميلٍ يتوهجُ به الوصال، إلى يومٍ يتكاثف فيه الهجر، وقد نجح الشاعر من خلال توظيف السبت عبر سياقات مختلفة، من تكثيف الفكرة، والتعبير عن مكنوناته الشعورية بالتزامن مع دلالات النص .

تكرار كلمة (مَنْ):

" فمَنْ سيرى قِرابَ السيفِ يبكي ؟

ومَنْ سيلمُّ دمعَ الصافناتِ ؟

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان جبل قاف)، أحمد بخيت، ص 388

ومَنْ سيشمُّ رائحةَ "ابن رشدِ "

تسافرُ في مدادِ الترجماتِ ؟

ومن سيضوع مسك الروح

ويسكنُ في بهاءِ منمنماتي

ومَنْ سيكونُ آخر عبشميٍّ

يمزقهُ نحيبُ موشحاتي ؟

ومَنْ سيعلقُ الأجراسَ منّا

قبيلَ الفجرِ في عنقِ الكُمَاةِ ؟ "[1]

يرتفع تأوه الشاعر من خلال توالد الأسئلة عبر المقطع الشعري السابق، لتتكاثف عند نقطةٍ جوهرية، مَنْ للأندلس بعد ضياعها ؟ فبعد ضياع الأندلس وغياب أهلها، مَنْ سيشاهد السيوف تبكي على ترابها المسلوب، ومَنْ سيرى أفكار وكتب ابن رشد وهي تنير الحضارة للغرب في ذلك الوقت، وتنقلهم من ظلمات جهلهم إلى آفاق الفكر والتنوير، حتّى أنّه يتساءل من هو آخر عربي من قبيلة عبد شمس سترثيه الموشحات؟ وكأنّ كلَّ شيءٍ عربي جميل يتلاشى أمام ناظري الشاعر، حتّى أنَّ الفرسان الشجعان لن يجدوا أحداً يصفق ويهلل لانتصاراتهم، فهم لم يعودوا موجودين، لقد غاب الفرح والتوهج والنصر والعزة، لقد غاب كلُّ شيءٍ بعد سقوط الأندلس، ولم تعد سوى المراثي والموشحات الحزينة ترثي جمالها الضائع، وعروبتها السليبة، وقداستها المنتهكة، وثقافتها المسروقة .

تكرار كلمة (سنمشي)

" سنمشي

ما يزالُ القلبُ

يعشقُ مجدهُ

وأساهْ

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان وداعاً أيتها الصحراء)، أحمد بخيت، ص 523-524

وما زلنا نريدُ الحبَّ حبّاً

والحياةَ .. حياةْ

سيصعدُ صوتنا للهِ

إنْ كان النشيدُ

صلاةْ

سنمشي

لا تزالُ الشمسُ تشرقُ والرؤى عذراء

ولا زالت سماءُ اللهِ

تعشقُ طلعةَ الشهداءْ

وما زالت يدا جبريلَ

تمسحُ

جبهةَ الشعراء

سنمشي

لا تقل أنَّ الدروب لهت بعابرها

وإنَّ غريزة النسيانِ

أقوى من مشاعرها

وإنَّ الأغنياتِ تموتُ

بعدَ غيابِ شاعرها

سنمشي ربّما وصل الكلامُ

لشاطئِ المعنى

سنلعبُ

لعبةَ الدنيا

إلى أن تنتهي

منّا

سنمشي ..

سِرْ معي في الدربِ

حسبكَ أننّا

سِرْنا "[1]

تكرار كلمة (سنمشي) عند بداية كل مقطع،وكأنّه يستخدمها للتحفيز رغماً عن كل الأصوات التي تنادي بالوقوع، إلا أنَّ الشاعر يصر على المضيِّ قدماً، صامّاً أذنيه عن كل الأصوات المحبِّطَة، فهو يؤكد بِـ (سنمشي)، ليس وحيداً، بل مع مَنْ أحبَّ ووثق أن الدرب لن يكون جميلاً إلا به، فمن أجل الحب والحياة، والإيمان المتغلغل في الروح، سيمشي، ولأنَّ الله عز وجل يسمع دعاء عباده ويستجيب لهم، ولأنَّ سجادة الصلاة أقرب إلى السماء من أي شيءٍ آخر، سيمشي، فالشاعر لا يؤمن أن عثرات الطريق يمكن لها أن توقف الخطوات الجريئة نحو هدفها، وأنَّ النسيان يستطيع أن يقتل المشاعر الصادقة، وأن القصائد لا تموت بموت الشاعر، بل تظل حيّة في قلوب القرّاء الذين يرددونها مع مرور الزمن، فالشاعر سيمشي واثقاً بخطاه، لأنّه يدرك أن كلامه سيصل إلى مسامع من يقدرونه، ويفهمون معناه، رغماً عن عواصف الوشاية والتثبيط، فيختار المضي حتّى اللحظة الأخيرة من عمره، قاهراً كل العقبات والتحديات، مؤمناً بخطوته، حتّى وإنْ لم يصل، فحسبه شرفُ المحاولة .

تكرار كلمة (أضيئيني)

" أضيئيني

بنارِ الخلقِ

وانتسبي

إلى نبضي

[1] الأعمال الكاملة، (ديوان وداعاً أيتها الصحراء)، أحمد بخيت،ص 118-122

أكنْ مشكاةَ عرفانٍ

وإنجيلاً

من الرفضِ

أضيئيني

أكنْ وحياً إلهياً

على الأرضِ "[1]

ثم قوله:

" أضيئيني بماءِ الحبّ

حتّى

أقهرَ الأحزانْ

وأبدعَ آيةَ الخلدِ

التي لا تعرفُ

النسيانْ

وأقطفَ

من سماءِ اللهِ

فجراً ساطعَ الإيمانْ "[2]

يتوهج الشاعرُ بالقرب، وينطفئُ بالبعد، لذلك يطلب من محبوبته الاشتعال، فحينَ تنتسبُ إلى نبضه، يمتلئُ بالقداسة والعرفان، فيصبحُ سماوياً لا مجرّدَ إنسانٍ على الأرض، وكأنَّ ضوءها سيكون بمثابةِ حبلٍ يوصله إلى سماوات الله عز وجل، فيقهر الأحزان ويقطف فجره المعبق بالإيمان، فتكرار كلمة (أضيئيني) التي جاءت على صيغة فعل الأمر، لكنّه ليس أمراً من الأعلى إلى الأسفل، بل أمر في ثوب الطلب والرجاء والالتماس، فحين تمنحه المحبوبة ذلك النور السماوي، سينتقل من الأرض إلى السماء، وستمنحه أجنحةً ليصبحَ قادراً على الطيران في الملكوت، إنّه الحب الذي يستطيع تحويل اللاشي إلى كلِّ شيءْ .

---

[1] الأعمال الكاملة، ديوان (وداعاً أيتها الصحراء)، أحمد بخيت، ص 51

[2] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص 54

تكرار الجملة:

لقد تنوع استخدام تقنية التكرار لدى بخيت، فقد استخدم تكرار السوابق، والكلمة، والجملة أيضاً، وتكرار الجملة، وفي ذلك تعميقٌ للمعنى ودلالاته، مما يعطي زخماً دلالياً للنص الشعري، وتأملات في ماهية التكرار ولزوميته، ومن نماذج تكرار الجملة في نصوص بخيت الشعرية:

تكرار جملة (أنا هو أحمد الكوفي):

" أنا هو أحمدُ الكوفي .. ناموا

على خبثِ الرّعيةِ والولاةِ

أنا هو أحمد الكوفيُّ .. قوموا

على غدرِ السيوفِ المشرعاتِ

أنا هو أحمدُ الكوفيُّ ناموا

فقد نامت سراويلُ الزناةِ " [1]

تتكررُ عبارة (أنا هو أحمد الكوفيّ) بشكلٍ رأسيّ، بضمير متكلم + ضمير غائب، وفي ذلك تأكيدٌ على انتسابه للشعر، فأحمد الكوفي هو أبو الطيب المتنبي الذي عاش في الكوفة، ذلك الذي تلقّى طعنةً غادرةً من صعلوك، وهو الشاعر الذي أنشدَ العرب شعره من يوم عرفوه، وحتى يومنا هذا، وكأنَّ التاريخ يتكرر بالشاعر، فالمتنبي قديماً، يصبح بخيت الآن، يتعرض للطعنات الغادرة، فلا فرق إذاً، لذلك يطلب منهم النوم على خبث الولاة والرعية، وعلى فساد الزناة، إلا أنَّ الشاعر يؤمن بشاعريته وبقصائده التي ستصل إلى كلِّ مكان، حتّى وإن تعرضَ للغدر وهو يحاول قول ما يريد .

تكرار جملة (ومَنْ أنا) :

" ومَنْ أنا والترابُ يغوصُ تحتي ؟

ومَنْ أنا في سماءِ الطائراتِ

ومن أنا في سلامٍ معدنيٍّ

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان وداعاً أيتها الصحراء)، أحمد بخيت، ص 518-519

ومنْ أنا في حروبِ الحاسباتِ ؟ "[1]

إنَّ البحث عن الذات، مسألةٌ واضحة في شعر بخيت، ليجد نفسه ذلك العربي الذي أنهكته الحروب والاتفاقيات، فالسلام معدني، تغلفه الترسانة، وتخيفه الجيوش، لا طعمَ للوردَ والربيعِ فيه، ليتساءلَ أين سأجدني بين كل هذا الجبروت والحديد، حيث الطائرات والحروب والالكترونية، فقصيدته ابنة الريف، لا تقوى على تفسير كل تلك الثورة المحيطة به، والخالية من العاطفة والجمال والبساطة، ليتكرر ذلك السؤال بحزنٍ شديد، فهو لا يريد الإجابة، بل يريد أن يقولَ لنا، إنّني لا أستطيع أن أجد مكاني بين هؤلاء الذين اختاروا القتل على الحب، والدمار على البناء .

" بلادٌ
ترمقُ الجلّادَ
وهو يهيّئُ
التابوتْ
فترفعُ قلبها العاري
على سيفٍ
من الجبروتْ
بلادٌ
رغمَ هذا الموتِ
ليسَ تموتُ
ليسَ تموتْ "[2]

يتغنّى الشاعر في المقطع السابق ببلاده، حتّى أنّها لا تأبه لجلادها وهو يحضر التابوت من أجلِ قتلها، تلك الأنفة والجموح التي تملؤها، تجعل قلبها العاري قوياً بما يكفي لتواجهَ بها الأعداء، إذ يتكاثف الموت من حولها، لا تموت، وهذا ما أراد الشاعر التأكيد عليه، عدم موت بلاده رغم حصارها الخانق بالموت، وقد جاء التكرار رأسياً ليتناسب مع الإيقاع والدلالة، وليصبح التأكيد على عدم الموت أكثرَ قوة .

---

[1] الأعمال الكاملة، (ديوان وداعاً أيتها الصحراء)، أحمد بخيت، ص 521

[2] الأعمال الكاملة، (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص 86

الفصل الثالث

مقاربات في الصورة الشعرية

الفصل الثالث: مقاربات في الصورة الشعرية

المبحث الأول: حركية الصورة

المبحث الثاني: أنسنة المحسوسات

المبحث الثالث: تراسل الحواس

المبحث الرابع: صورة البحر

- البحر مرادف عاطفي
- البحر مرادف ذاتي
- البحر مرادف تأملي

المبحث الخامس: صورة الوطن

المبحث السادس: صورة المرأة

- المرأة الأم
- المرأة الجسد
- المرأة الحبيبة

المبحث الأول: حركية الصورة

إنَّ الصورةَ لا تتحقق بمعناها المجرّد، بل تتعدى ذلك إلى المشهدية والبعدين البصري والسمعي، " المقصود بعبارة الصورة هي تلك الصورة الحسية، المتمثلة في الكلام، والتي لا تكون ضرورية لأجل توصيل وتأدية المعنى، إنها تقتصر على التقديم الجمالي والحسي للفكرة، هذه الصورة المتحققة في الكلام يتم الاستغناء عنها، بمجرد تلقيها، مقابل المحتوى المراد توصيله"[1] فهي بذلك تمثل البعد الفني الجمالي للنص، والذي تظهر به الفكرة بأكثر من حلّة وصيغة، وهنا تكمن براعة استخدام الصورة الشعرية، " إنّ توسل القصيدة بذلك الدفق الحركي في توتراته الباطنة التي تتصارع تحت سطح يحاول أن يبدو ساكناً، قد أتاح للقصيدة النجاة من رتابة السرد التسجيلي وجهامة التشنج العاطفي، وسكونية الوصف الخارجي"[2] فالخروج من الرتابة هو مراد الشاعر قبل أي شيءٍ آخر، فتحقيق الدهشة غايةٌ يرمي إليها، ليقدم النص كما أنّه لأول مرّة، فذلك التدفق من الحركة يلزمُ لتوليدِ شحناتٍ شعورية تملأ النص بالتوتر العاطفي اللازم من أجل مشهدية شعرية مكتملة، " يقوى الخطاب الشعري على الامتداد بجذوره في نسغ الحياة، واسترجاع طاقته الفطرية في بعض ظواهرها عندما يقوم بتشكيل وعينا عن طريق الفهم والشعور معاً، وينجح في استثارة مظاهر الحرارة والخصوبة في اللغة بالتنوع الثري والحركة الطاغية "[3]، وبذلك يصبح الطريق للفهم ليس مجرد طريقٍ للرتابة وتنميق الكلمات، بل طريقٌ من الدهشة في تفعيل الصورة، وتوليد المعاني الخصبة، والدلالات الموحية، وفي ذلك إيحاءٌ ثري بأهمية التجديد في طرح الصورة الشعرية، وأهمية وجودها في النص الشعريّ، على ألا تفقد توازنها ومرادها الحقيقي، وأن تأتي في السياقات المناسبة الدالة لها، وألا تُطرحَ الصورة من أجل الصورة فحسب بل "أن تخضع الصورة في القصيدة لحركة منسجمة بين كم الصور وقيمتها الفنية والتعبيرية لكيلا تفتقر إلى التوازن بين ما تطمح إليه من إذكاء الغرابة وما تكنه فعلاً من قدرة على الإيحاءات والتداعيات النفسية "[4]، وهذا ما يجب أن يطمحَ إليه الشاعر حين يملأ نصه بالصور الشعرية الموحية، والتي تنتقل بالقارئ من الرتابة إلى فضاء الدلالة والتجديد، ومن النماذج الشعرية على حركية الصورة عند بخيت:

" رأيتُ زواجَ

عصفورِ الصباحِ

---

[1] الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، الولي محمد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1990،1، ص37

[2] القول الشعري، رجاء عيد، ص154

[3] أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، ص 59

[4] الصورة الشعرية، بشرى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994،ص 173

بطلقةِ الصيّادْ

ونايًا صادقاً

كالموتِ

يعزفُ كذبةَ الميلادْ

وحقلاً بامتدادِ العمرِ

يشكرُ

منجلَ الحصّادْ "[1]

يبدأ الشاعر مشهديةَ هذا النص، بسقوطِ العصفورِ الذي أمتعَ الطبيعةَ بغنائهِ صباحاً بعدَ إصابتهِ بطلقةِ الصيّاد، ليمتزجَ صوتُ الحياةِ بصوتِ الموتِ فجأة، في حركيةٍ مزدوجة يرسمها لنا الشاعر من خلال هذا التناقض الفعليّ لمكونات الصورة والذي يتمثل بين الرغبة بالحياة، والرغبة بالقتل، لتمتد هذه الصورة وهو يشرحُ تلك المتناقضات، فالناي الذي يعزفُ من أجلِ بدايةِ عامٍ جديد، هو ذاتهُ الذي يعلنُ انتهاء وموت عامٍ سابق، بين الصدق والكذب، والموت والميلاد، تبرز هذه الصورة المتناقضة التي ترسمها هذه الصور المتحركة لندرك عمق الدلالات وتنوعها وحرارة إيقاعها، حتّى أنّ الحقول المتسعة الجرداء والتي كانت نابضةً بالحياة وبحركةِ الريحِ بين أشجارها وسنابلها، قد وقفت فجأة، لتصبحَ خاوية، وتشكرَ الحاصدين على هذا الجفاف المفاجئ، الشكر على الخواء، تناقضٌ يملأ الصورة بالانزياحات، ويغمرها بفضاء الدلالة، مما يجعل الصور الشعرية ممتدة بحركيتها وحيويتها .

" وجاءَ الشعرُ

كالضيفِ الغريبِ

يدقُّ في استحياءْ

فتحتُ لهُ

فأطفأَ شمعتي

وأضاءني

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص 70

وأضاءْ

ومنذُ لبستُ خرقتهُ

عرفتُ الرقصَ

فوقَ الماءْ " [1]

إنَّ تشخيص الشعر وجعلهِ ضيفاً يدقُّ باستحياء، يُغني المشهد في المقطع الشعري السابق، فقد جعل الشعر إنساناً خجولاً يدقُّ الباب، فأعطى الصورةً مؤثرات صوتية بالإضافة إلى البصرية، مما زاد من اتساع حركية الصورة، ليصوّر الالتحام بينه وبين الضيف الغريب، إذ جعله يتحرك في أنحاء البيت ويطفئ شمعته، ثم يضيئان معاً، فالتناقض بين (أطفأ وأضاء)، ألقى الضوء على العلاقة التي تجمع الشاعر بالشعر، لينتهي بهذا التلاحم الضوئي الجميل، (فتحتُ له، أطفأ، أضاءني، لبستُ) هذا الانتقال بين الأفعال الماضية المختلفة، وإن كانت في الزمن الماضي، إلا أنَّ معناها كان مليئاً بالحركة والحيوية، ليجيد الشاعر في نهاية المقطع رقصتهُ فوق الماء .

" تعرِّي نهدها الكلمات

تفضحُ شهوتي

شفتي

أكونُ أنا

ولستُ أنا

وتصبحُ ذاتها

لغتي

وحينَ أنامُ

يصحو الفجرُ

في أهدابِ أغنيتي "[2]

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص 75

[2] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص 87

تتعرى الكلمات، لتفضحَ شهوتها الشفاه، وتصبحُ ذاتها لغةَ الشاعر المضيئة، هذه الحركية التي أثراها توالي الأفعال المضارعة (تعرّي، تفضحُ، أكونُ، تصبحُ، أنامُ، يصحو)، مما يوحى بالاستمرارية والحيوية المطلقة، والتضاد في النهاية بين (أنام)، و(يصحو)، عمل على شحن التوترات العاطفية المتلاحقة، حيث امتزاجُ صحو الفجر، بأهدابه الناعسة .

" في فكرةِ الأمطارِ في بالِ الشتا

زهرُ الربيعِ وعطرُهُ الخفَّاقُ

قتلَ الفلاسفةَ القدامَى دهشةً

هذا الشريدُ المتْعَبُ الأفَّاقُ

ذو الضحكتينِ الدمعتينِ،مدى المدى

هو والحقيقةُ والخيالُ رِفاقُ

كم فتّشوا الأقلامَ عن نَسَقٍ لهُ

حتى طوى أوراقَهُ الورَّاقُ

كالضوءِ ظلَّ يفرُّ مِن أنساقِهم

حرًّا، و هم سجنتْهُمُ الأنساقُ

يبدو كمجنونٍ تفجَّرَ حكمةً

كلُّ القلوبِ وراءَهُ تنساقُ

مابين شهقةِ عاشقٍ وزفيرِهِ

ركضُ الحنانِ وللقلوبِ سباقُ "[1]

هذا التصوير الماتع للعاشق، حيث تداخل الفصول (الشتا، الربيع)، (الزهر، الأمطار)، منح التشكيل اللغوي بعداً دلالياً وإيحائياً خصباً، حيث العطر يخفق كقلب العاشق، الذي يدهش الفلاسفة بمنطقه، ثم ترتفع التوترات العاطفية، والشحنات الشعورية لديه، وهو يمزج المتناقضات بين (الضحكتين، الدمعتين) (الحقيقة، الخيال)، ثم يملأ الصور بالدوال المتتابعة (يفرُّ حراً، تفجّرَ

[1] لارا، أحمد بخيت، ص 83-84

حكمةً، القلوبُ تتساقُ، ركضُ الحنانِ)،الفرار والتفجُّر والانسياق، والركض، يشحن الصورة الشعرية بأقصى تجربة شعورية ممكنة، مما يعمِّق الإيحاءات، ويثري السياقات بكل ما هو حيوي، فكرة المطر في بالِ الشتاء، حين تتحول إلى كل هذه الطاقة اللغوية في زفير العاشق الملتهب، يركضُ الحنان بلهفة، وكأنّه سباقٌ للقلوب العاشقة بصدقْ .

" أنا الأمهاتُ الدمعُ لو غاضَ دمعُها

لَمدَّ جناحيهِ الملاكُ لِيَدْمَعَهْ

أنا وطنُ الأطفالِ، والطفلُ ربما

رأى جرحَهُ نهرًا فغمَّسَ أُصْبُعَهْ

لعينيكِ أشواقُ الفُصولِ كأنَّما

عزفتِ لـ "فيفالدي" فأسكرتِ مَسْمَعَهْ

خريفاً لنسياني، وصيفاً لغربتي

شتاءً بكى زهرَ الربيعِ، لِيُرْجِعَهْ "[1]

في هذا المقطع يتجسد الشاعر على أكثر من هيئة، ليكون الأم حيناً، والطفل حيناً آخر، فهو دمعة الأم التي تجعل أصحاب القلوب الملائكية يرقون ويشفّون لرؤيتها، وهو حيناً آخر يبدو وطن الطفل، حين يغمّس أصبعه في دمه بكل براءة، ويتحرك الشاعر عبر هذه الانزياحات اللغوية المثيرة، فتصبح المحبوبة عازفة الكمنجة التي تُسكر أشهر عازفيها (فيفالدي)، وتختلط الفصول، بين الخريف والصيف والشتاء والربيع، مؤكداً على امتزاج الفصول أمام حنينه الجارف للمحبوبة، (غاض دمعها، لمدَّ جناحيه، غمّس أصبعه، عزفتِ، أسكرتِ مسمعه) هذه الصور الحسية الملموسة المنتشرة في المقطع السابق، عملت على تكثيف الحالة الشعورية للشاعر، وإيصالها مركزةً للقارئ، متنقلاً بحيوية بين أكثر من صورة بصرية وسمعية، مما عمل على شحن النص بالعديد من الانزياحات الدالّة .

" أكلما شابت الأشواقُ زِدت صبًا

قل لي متى ياحبيبي يصدأُ الذهبُ؟

---

[1] لارا، أحمد بخيت،ص 90

لا أشبه البحرَ إلا حين تحمِلُني

على ذراعيكَ، في شطيكَ أضطربُ

خذني إلى البحرِ، لي في شاطئ قبَلٌ

و" البحرُ عذبٌ" ولا أسرارَ تحتجبُ "[1]

إن توالي أساليب الاستفهام في بداية المقطع الشعري، ساعدَ في توالد الصور الشعرية وغناها، (أكلما، متى)، وفي ذلك مزيدٌ من حشدِ العواطف لاستعطاف المحبوبة، ثم أسلوب الأمر الطلبي (خذني)، عمل على تجلّي الصورة الشعرية، واستمرار تدفقها وحركتها، ليبين مدى حب الشاعر، واشتعال قلبه، الذي يحن إلى ذكريات البحر الأولى .

" في كلِّ قلبٍ رهبةٌ، وتلهّفُ

وبكلِّ حبٍّ رغبةٌ وتخوُّفُ

في غرفةِ البنتِ الوحيدةِ دفترٌ

سَمْحٌ كدمعتِها وفيه تَطَرُّفُ

معقوفتانِ من الصَّبابةِ في الصِّبا

وفراشتانِ ووردتانِ وأَحرفُ

قلقٌ شهيٌّ وابتسامٌ غامضٌ

ورؤىً ملونةٌ وجوعٌ مُترفُ

كتبٌ و موسيقى و عطرٌ هادئٌ

فرحٌ إلى حدِّ الصراخِ تأسُّفُ

كسلٌ فجائيٌّ حماسٌ فائرٌ

ضجر دراميٌّ أسًى وتأفّفُ

في غرفةِ البنتِ، الدموعُ طفولةٌ

---

[1] لارا، أحمد بخيت،ص 95

والضحكُ طفلٌ، والجنونُ مُزخرفُ " [1]

(رهبة، رغبة، تلهف، وتخوف) هذه المعاني التي تسهم في إضفاء التوتر العاطفي على النصّ، إذ أن التناقض بين الإحساسات السابقة، يجسد الصورة بشكلٍ أكبر، ويجعلها أكثر قرباً من المتلقي، حيث إن مشاعر الشاعر تُلمس باليد، (قلقٌ شهيّ، ابتسامٌ غامض، عطرٌ هادئ، كسلٌ فجائي، حماسٌ فاتر، ضجر درامي، الضحك طفل، الجنون مزخرف) إن براعة تشكيل التراكيب السابقة، ونقل المفردات من معناها التجريدي إلى التشخيص، كوّنَ صوراً جديدة ذات أبعاد ملموسة، مما ساعد في زيادة تدفق حركية الصورة، والتغلب على رتابة التقليد في استعراضها .

[1] لارا، أحمد بخيت، ص 100-101

المبحث الثاني: أنسنة المحسوسات

إنَّ الشاعر الذي يستطيع أن يضيفَ للصورة مشهديةً بصرية، يستطيع أن يلفت انتباه القارئ إلى أبعد من زمن انتهاء قراءة النصّ الشعري، فهو بذلك يأخذه من الروتين في رسم الأبعاد المعتادة للصورة إلى الدهشة، ويسهمُ في إثراء الدلالات بما يخدم كسر الحاجز بين التخيل والواقع، فيصبح الخيالُ جزءاً من تركيبة الواقع وإن لم يكن كذلك، كإعطاء الباب حاسةَ النظر، أو منح الثوب عينين تبكيان أو الوسادة قلباً يتوجع، إن تحويل الجمادات إلى مرادفات إنسانية، ومنحها خواصاً لا يتميز بها سوى الإنسان، لتضفي عليها حاسة السمع أو البصر أو الشم أو التذوق أو اللمس، يخرجنا من محدودية الصورة إلى آفاق المجاز الخصب والدلالة الوافر، ويظهرُ ذلكَ من خلال شخصنة المادة، في مشهدية بصرية محكمة غير معتادة على الذهن، وبذلك يفتح الشاعر أمام القارئ باباً جديداً من المتناصات والجماليات، يجعل النص أكثرَ إبهاراً وقوة، ويأخذنا إلى فضاء التأمل اللامتناهي في الصورة الشعرية المبتكرة، وهذه بعضٌ من النماذج الشعرية لأنسنة المحسوسات لدى الشاعر:

" وقلتُ أعلّمُ الفخّارَ

شيئاً

من ذكاءِ الماءْ

وأوقظُ غفلةَ الأشياءِ

كي تتكلمَ الأشياءْ

لعلَّ زجاجةَ المصباحِ

تحفظُ حكمةَ الأضواءْ "[1]

(أعلم الفخار شيئاً من ذكاء الماء)، لقد منح الشاعر في المقطع السابق الفخّار صفةً إنسانية، حيثُ جعلهُ طالباً يتعلم، وجعلَ الماء في المقابلِ معلماً ذكياً مسانداً للشاعر في تعليم الفخارِ الذكاء، هو بذلك سلبَ صفة الجماد منها، ومنحها التشخيص الإنساني، حتّى أنّه جعل الأشياء المادية تصحو حيناً، وتتكلم حيناً آخر، (زجاجة المصباح تحفظ حكمة الأضواء)، حيث شبه زجاجة المصباح بإنسانٍ يحفظ الحكمة، وبهذا نجد أن المقطع زاخرٌ بتحويل الجمادِ إلى

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص 10

إنسان، ومنحها بعداً تشخيصياً واضحاً يُحسب للشاعر، إذ أنه منح التراكيب الشعرية صفاتٍ جديدة، وساهم في توليد صورٍ شعرية مبتكرة، أغنت النص الأدبي بدلالاتٍ جديدة .

" أنا

قنّينةُ الفوضى

ولا ترتيبَ للصعلوكْ

ولا أحدٌ سيجعلني

أقدّمُ بيعةَ المملوكْ

حديثي نصفُ سوقيٍّ

ولكنَّ الجراحَ

ملوكْ " [1]

(أنا قنينةُ الفوضى)، لقد شبه الشاعر نفسه بالقنينة، ليجعلَ القنينة وهي مادة جامدة، إنساناً يتكلم يفيض بفوضى الشاعرية، (ولكنَّ الجراح ملوك)، وشبه الجراح بإنسانٍ على هيئة ملك، فالانتقال من الجمادات إلى تشخيص الإنسان، أثرى التشكيل الجمالي للنص، حيث إن التلاعب بين هذه الصفات، يجعل السياقات أكثر كثافة، وأكثر تقاطعاً مع مراد الشاعر وغايته، عدا عن كونه يعطي الصورة الشعرية بعداً بصرياً جديداً، من خلال تحريك الجوامد، ومنحها روحاً تتحرك من خلالها أمام عيني القارئ .

"أنا في البيتِ والجدرانُ

من غيرِ الأحبةِ

سجنْ

يشيخُ البابُ

والدرجُ اليتيمُ بلا خطاكِ

---

[1] الأعمال الكاملة، (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص 15

يئنٌّ

أحتّى هذه الأخشابُ

تُغْرَمُ

مثلَنَا

وتحِنْ ؟!! "[1]

يبين الشاعر في المقطع السابق، مدى تأثير غياب المحبوبة على نفسه، ليتعداها أيضاً للجمادات من حوله، حين يقول: (يشيخُ الباب) شبه الشاعر الباب بشيخٍ كبيرٍ في السن، (والدرج اليتيمُ يئن)، حيث شبه الدرج بطفلٍ يتيمٍ يئن من ألمِ البعد والفراق، وكأنَّ خطوات المحبوبة كانت أماً حنوناً، وهي تمر من فوقه، تمنحه الحنان والعاطفة، وهو دونها يبدو كمَنْ فقد والديه، (أحتى هذه الأخشاب تُغرم مثلنا وتحِنْ ؟)، شبه الأخشاب بعاشقٍ ولهان يحاصره الحنان، إن هذه التشخيصات المتتابعة، منحت النص أفقاً جمالياً متسعاً، يستطيع القارئ رؤيتها بوضوح، والاستمتاع بتشخيصها أمام عينيه، عدا أن الشاعر قد عمّق تجربته الشعورية من خلال إشراك الجمادات من حوله، وجعلها تحس بلوعته وعذابه .

" طاعنٌ

في الشجوِ

بيتُ الحبِّ

وا أسفاهْ !

غدا من بعدنا

حرضا

يكابدُ يأسهُ

ورجاه

تغضّنَ

[1] الأعمال الكاملة (ديوان الليالي الأربع)، أحمد بخيت، ص 187

قلبهُ بالحزنِ

وابيضتْ أسىً

عيناهْ " [1]

ينتقل الشاعر ليصف في هذا المقطع بيت الحب من دون المحبوبة، (طاعنٌ في الشجو)، حيث شبه البيت بإنسانٍ كبير ومستغرق في شجنه، إلى حدّ أنه يتأسف على حاله الرثة، (يكابدُ يأسه ورجاه)، حتّى أنه يشعر باليأس والرجاء في استعادتها، ليشبهه بإنسان يحاول مكابدة هذا اليأس بصعوبة، ثم ينتقل ليرينا عيني هذا البيت الغارقتين في الحزن، وكأنّه أبٌ فقد ابنه، فابيضت عيناه من شدةِ البكاء، لقد رسم الشاعر لنا في هذا المقطع صورةً حيّةً مليئة بالتفاصيل لهذا البيت، وكأنّه إنسانٌ كهلٌ حزينٌ يملؤه الوجد، وهذه الصورة تسهم في تحريك مشاعر القارئ للتعاطف مع هذه الصورة الإنسانية الصادقة .

" أريكتنا التي سكرتْ

بضحكتنا

معاً

تبكي

ولا تغفو معي

إلا إذا حدّثتها عنكِ

فتحضنني

لعلَّ على قميصي

شعرةً منكِ "[2]

(أريكتنا التي سكرت) وهل تسكر الأريكة إلا بصوت ضحكات العاشقين ؟ حيث شبه الأريكة بسكرانٍ تثمله ضحكات الغرام، إلا أنّها بقيت وحيدةً غريبةً تبكي على تلك الضحكات الغائبة، وذلك الغرام المتوقد، (ولا تغفو معي)، ليرسم لنا الشاعر بعداً آخر لهذه الصورة، بأن

[1] الأعمال الكاملة (ديوان الليالي الأربع)، أحمد بخيت، ص 188

[2] الأعمال الكاملة (ديوان الليالي الأربع)، أحمد بخيت، ص 189

الأريكة منذ أن فارقتها لم تعد تنام، إلا إذا تكلم معها عن المحبوبة، فحينها تهدأ وتطمئن (فتحضنني لعلّ على قميصي شعرةً منك)، يستغرق الشاعر في هذا البيت في تشخيص الأريكة إلى حدٍّ أنّه شبهها بإنسانٍ يستمدُ حنانهُ من شعرةٍ صغيرة علقت على قميص الشاعر من شعر المحبوبة، هذه الصور الشعرية المتتابعة، جعلت الأريكة إنساناً حقيقياً أمام أعيننا، يبكي ويغفو ويحضن، كل ذلك منح النص ألقاً وحركية وخصوبة .

"وثوبكِ

كم بكى !

والثوبُ حينَ يحبُّ

لا يكذبْ

تشبَّث بي

قبيلَ البعدِ

كيفَ تطيقُ أن تذهبْ

إذا انكسرتْ

فلا ملكٌ

سيهبطُ ذلكَ الكوكبْ "[(1)]

شبه الشاعر في المقطع السابق، الثوب بإنسان يبكي، جرّاءَ معاناته لوعةَ الحبّ، فلقد منح الثوب ثلاث صفات إنسانية مختلفة، البكاء، الحب، الصدق، (تشبّث بي قبيل البعد)، ثم يشبهه بإنسان يتعلق بجسد الشاعر لأنّه لا يهون عليه ابتعادهما، وبهذه الصورة ملأ الشاعر نصه بالكثير من الدلالات والإيحاءات الخصبة .

" خذي ما شئتِ يا دنيا

خذي

ما من جمالٍ غابْ

[(1)] الأعمال الكاملة (ديوان الليالي الأربع)، أحمد بخيت، ص190

سيذبلُ وردُ نافذتي

ويجهشُ بالحنينِ البابْ

وهذي الوردةُ الحمراءُ

تزهرُ في سطورِ كتابْ "[1]

إن الشاعر في المقطع السابق لا يضرّه ما يخسر، فهو لم يعد يهتم لشيء، حتى أنه يطلب من الدنيا أن تستمر في أخذها للأحبة والأشياء الجميلة في حياته، لأن ذلك الجمال الداخليّ في روحه لن يغيب ولن تستطيع قتل وردة العشق التي ستحيا بين كلماته للأبد، (ويجهشُ بالحنينِ الباب)، شبهَ الباب بطفلٍ يجهشُ بالبكاء إثرَ الفراق، وفي ذلك تشخيصٌ للباب، ونزعٌ لجموده، وبثٌّ للحركة والروح في حجارته الجامدة، ليشاركنا هذه اللحظة الإنسانية العميقة والممتدة من قلبه إلى كل جمادٍ حوله .

" سريرُ الضوءِ

ضحكتنا

مخدّةُ آخرِ التعبِ

رموزُ الخاتمِ الفضيِّ

رقّةُ قرطكِ الذهبي

تجلّي اللونُ

في اللوحاتِ

والكلماتِ

في الكتبِ " [2]

الشاعر في المقطع السابق يتذكر أجمل اللحظات مع المحبوبة، فالسرير يتحول إلى وهجٍ مستمر، والضحكة هي المخدة التي تجلو عنهما التعب، لتفك هذه الحالة الشاعرية شيفرة الحب، والذي يظهر على هيأة رموز لامعة عبر خاتمها، (رقّة قرطكِ الذهبي)، شبه القرط الذي

---

(1) الأعمال الكاملة (ديوان الليالي الأربع)، أحمد بخيت، ص 198

(2)(2) الأعمال الكاملة (ديوان الليالي الأربع)، أحمد بخيت، ص 202

يتدلى من أذن المحبوبة بأنثى تتمايل من شدة الرقة والنعومة، حيث منح القرط شكلاً إنسانياً واضحاً، ونزع عنه جموده وماديته .

" جلالُ النخلِ

طيشُ البحرِ

رقصةُ

زهرةِ النعناعْ

تجلّي

واجدٍ في العشقِ

شهوةُ لحظةِ الإبداعْ

حنانُ

عناقِ محبوبينِ

يحتشدانِ

ضدَّ وداعْ "[1]

شبه النخل بالشيخ الجليل، وشبه البحر بالصبي الطائش، وشبه الزهرة بالراقصة، وشبه الوداع بقاطعِ طريقٍ يحاولُ التفريق بين المتحابين، لقد منحَ الدوال السابقة (النخل، البحر، الزهرة) أبعاداً إنسانية، لينزعَ عنها صفاتها الأولى، ويمنحها نفحةً إنسانية عن طريق تشخيصها عبر أشكالٍ مختلفة للإنسان، مما عملَ على كسر روتينية الصورة المعتادة، ونقلنا إلى دهشةِ التصوير، وبراعةِ التشكيل الجمالي .

" أحبُّك ..

كل أهل العشقِ

ممسوسونَ

[1] الأعمال الكاملة (ديوان الليالي الأربع)، أحمد بخيت، ص 204

بالبحرِ

تشيخُ الأرضُ

وهو هوَ الصبيُّ

لآخرِ الدهرِ

إذا افتقدتْ خطاكِ البحرَ

فالتمسيهِ

في شِعريْ !! " [1]

شبه الأرض بإنسانٍ يشيخُ بعيداً عن الحب، وشبه البحر بالصبي الصغير، حيث إن الحب يمنحه صباه وشبابه طيلةَ العمر، فهو باقٍ يهدر موجه في قصائده، حتّى إن شعرت المحبوبة بغيابه، ستلمسه بين أشعاره، (إذا افتقدت خطاكِ البحر)، شبه الشاعر خطوات المحبوبة بإنسان يفقد من يحب ويحن له، وشبه البحر بالطفل الضائع، إن البحر هو في الحقيقة الحب الذي يجمعهما، فالشاعر يخبر المحبوبة أنّها كلّما فقدت خطوات عشقهما، ستجده مقدساً متوهجاً في شعره .

[1] الأعمال الكاملة، (ديوان الليالي الأربع)، أحمد بخيت، ص 206

المبحث الثالث: تراسل الحواس

إنَّ تقانة تراسل الحواس، من أمتع تقانات التشكيل الجمالي المستحدث في الصور الشعرية، إذ إنها تقوم على " وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى "[1]، فتتولد لنا أشكالٌ جديدة من الصور الشعرية، وترتفع درامية النص الشعري إلى حدٍّ كبير، فتراسل الحواس هو "أن تصف مدركات حاسة من الحواس، بصفات مدركات الحواس الأخرى، فتعطي المسموعات ألواناً، وتصيرُ المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عاطرة "[2]، ومن هنا تتكاثف الدلالات في سماء اللغة، فلا تصبحُ الحاسةُ منفردةً بماهيتها، ولا تصبحُ المفردةُ الشعرية منفردةً بخاصيتها المعجمية، بل تتجاوزهُ " إلى مجالات حسية ووجدانية أرحب، لتصبح المعاني كذلك تتجاوب مع المحسوسات " [3]، فتتوسع دائرةُ المعنى، لكي تتيه البؤرةُ في مساحةِ التصور الشعري للشاعر، ويعطي تراسل الحواس للشاعر فرصة استثمار الإيحاء في حاستين أو أكثر، وبذلك يكثّف مشاعره، ويركّزها في الاتجاه الذي ينشده، يضاف إلى هذا أن تراسل الحواس يُثري اللغة وينميها، لأنّه يعني ضمناً أن ينأى الشاعر عن السياق المألوف للمفردة المعبرة عن حاسة ما، فينقل إليها مفردات حاسة أخرى، وبذلك تتنوع أساليب التعبير عن الحاسة الواحدة، وبذلك أيضاً يفتحُ باب الاحتمالات على توقع صورٍ شعرية مستحدثة غير اعتيادية، كأن يصبح السيفُ نائحاً، والضحكةُ لذيذة، والأشعار ساخنة عذبة، والصرخات مُشَاهَدة بالعين، والشمعة تهمس، " فهذه الملكة هي التي تستطيع أن تذيب العالم ثم تعيد تشكيله حسب قوانين أزلية تنبع من أعماق الروح "[4]، وبذلك تصبح عين الشاعر ترى ما لا تراه عيون الآخرين، فهي قادرةٌ على تشكيل المفردات الشعرية في سياقات ودلالات مختلفة، ولقد " ارتبطت ظاهرة تراسل الحواس بالمذهب الرمزي، الذي سعى إلى إحداث رؤيا جديدة للكون والعالم، قائمة على تحطيم العلاقات المألوفة في نظامه، وإقامة علاقات جديدة، وكذلك تحطيم العلاقات الطبيعية المألوفة لنظام اللغة، وإكسابها نظاماً جديداً قائماً على علاقات جديدة وغير مألوفة "[5]، وهذا ما يجعلُ هذه التقانة مُلهمةً للشاعر والقارئ على حدٍّ سواء، وقد توصل الرمزيون " بفضل تعمقهم في مجاهل أنفسهم إلى وحدة كونية شاملة، تزيلها الحواجز العرضية التي تقيمها الحواس المختلفة، فتتوحد هذه الحواس وتتمازج، وينطلق الشاعر معبراً عن لمسه للون والصوت، ورؤيته للعطر، وسماعه

---

[1] عن بناء القصيدة العربية، علي عشري زايد، دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة، 1978،ص 81

[2] في الرؤية الشعرية المعاصرة، أحمد نصيف الجنابي، وزارة الإعلام، العراق، (د.ت)، ص 22

[3] جماليات الأسلوب والتلقي، موسى ربابعة، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، 2008، ص 14

[4] المدارس المسرحية المعاصرة، نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1982، ص21

[5] الرمز في القصة الفلسطينية المعاصرة في الأرض المحتلة (1967–1987) (رسالة ماجستير)، جميل كلاب، الجامعة الإسلامية، غزة، 2004،ص 26

للألوان " [1]، ليصبح ما وراء الطبيعةِ ملموساً للمتعمق في ذاته الإنسانية، متأملاً في ملكوتِ الله عزّ وجل، و يعتبر الشاعر الفرنسي بودلير، أول من تكلّم عنه نظرياً وطبّقه في شعره، حين يقول إن من العجيب أن يكون الصوتُ غيرَ قادرٍ على الإيحاءِ باللون، وأن لا تعطي الألوان فكرةً عن النغم، وأن الصوت واللون غير صالحين للتعبير عن الأفكار [2]، وبذلك نجد أن تقانة تراسل الحواس ترتبطُ بالعصر الحديث ارتباطاً مباشراً، وقد نجد استخدام هذه التقانة في الشعر العربي القديم، إلا أنّه لم نجد أحداً ينظّر ويؤصل لها مثلما فعل بودلير، وعلى الشاعر أن يعي جيداً أن هذه التقانة لا يتم استخدامها اعتباطاً، بل بما يتناسب مع السياق الوارد فيها، لكي تتضح الصورة بما يتلاءم مع الدلالة المرادَة، حيث إن النمو العضوي داخل القصيدة قد لا يتم إلا بترابط بعض الحواس، إذ إن تساوقها يتولد من داخل العلاقات التي يتطلبها النص، فقد يتطلب المعنى في البيت أن تنبثق حاسة ثانية وثالثة ورابعة [3] فتراسل الحواس الذي يمثل " تداعي إحساسات منتمية إلى سجلات حسية مختلفة " [4] يمنحُ النص الشعري بعداً درامياً حركياً، يُسهمُ في توليد المزيد من الدلالات في فضاء النص المبدع، وهذه بعض النماذج الشعرية من شعر أحمد بخيت، والتي وظّف فيها تقانة الحواس بشكلٍ ملفتٍ وجديد:

" خطايَ

تردُّني لخطايَ

متجهاً

إلى (الكتّابْ)

فأشربُ

صوتَ سيّدنا الأجشّ

وسورةَ الأحزابْ

وأحلامي التي تنمو

مهددةً

---

[1] الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، أمية حميدان، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1981،ص 28

[2] انظر:الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف (رسالة ماجستير)، الزهر فارس، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2004، ص194

[3] انظر:الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، صاحب خليل إبراهيم، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000، ص130

[4] بنية اللغة الشعري، جان كوهن، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص124

بألفِ عقابْ ! "[1]

يستعيد الشاعر عبر وحي خطاه التي ما زالت تعيدهُ للطريقِ الأول، متجّهاً إلى الكتّاب، وهي حلقات تعليمية لتعليم القرآن والعلوم الإنسانية الأخرى، فيشرب صوت معلمه وهو يتلو سورة الأحزاب، و(صوت سيدنا) مدرك سمعي، وقد أضفى عليه مدركاً ذوقياً تبيّن من خلال الشرب، وأيضاً (سورة الأحزاب) مدرك سمعي، وقد منحها الكاتب مدركاً ذوقياً، لينتقل إلى الاستعارة المكنية ويشبه أحلامه بالورد الذي ينمو رغم الواقع المر الذي يهدده، إنَّ هذا التزاوج بين الصورة السمعية والحسيّة المتمثلة بحاسة الذوق، وهذا التشابك المقصود بين الحواس، يجعل فضاءات النص أكثرَ اتساعاً، ويحملُ المتلقي إلى أكثر من زاويةٍ في الخيال، فتبرز مهارته في تنسيق الصورة الشعرية، وإبراز جمالها بطريقةٍ غير معتادة، ليخلق علاقةً أقوى بين التراكيب والتعبير " تتحول بمقتضاها العلاقة بينهما من علاقة عفوية اعتباطية إلى علاقة طبيعية مبررة تعكس لحمة مقامية وترقى بالكلام إلى مستوى الكتابة الجمالية "[2]

" سلاماً يا غيابَ أبي

بريدكَ

فصلُ غبطتنا

فهل تتقبلُ المدنُ البعيدةُ

طعمَ خطوتنا ؟

وهل أعددتَ متكئاً

لتهبطَ

في محطتنا ؟! "[3]

يجعلُ الشاعرُ من الغيابِ إنساناً يخاطبه، وقد مرّت سنينٌ على رحيلِ والده، وضاق المسير بالفتى، وعظمت الشكوى في قلبه، ليسائل والده، هل تتقبل القاهرة، فتىً ريفياً من الصعيد، وهل تستطيع التعرف على رائحة خطواته ؟ ثم يلتفت لوالده هل قد تهيأ ليشاركهم محطتهم الجديدة، وقد غادروا ديارهم، يطرح الشاعر أسئلته ببراءةِ طفل، وحزنِ رجل، وقد أضفى

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت،ص24

[2] تحاليل أسلوبية، محمد الهادي الطرابلسي، دار الجنوب للشعر، تونس، 1992، ص128

[3] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص30

على (الخطوات) وهي مدرك بصري ولمسي، صفةً ذوقية، تُدرَك باللسان، مما جعلَ الصورةَ أكثرَ دلالةً، ودفعَ بالقارئ إلى التصور والخيال، إذ أن تراسل الحواس، أسهم في ابتكارِ صورةٍ جديدة بأبعادٍ مختلفة، وهذا ما نبحث عنه في النص الشعري المعاصر، وفي التراسل " أمرٌ لا يجهله الشاعر المبدع، إنّما يقصده قصداً، لأنه يريد مفاجأة المتلقي وإبعاده عن توقع الصور التقليدية المألوفة "[1]

" وكان هناكَ شعرٌ ما

قريبٌ من أصابعهِ

عميقٌ

ساخنٌ

عذبٌ

مريرٌ في فواجعهِ

طقوسُ طفولتي وصبايَ

بعضٌ

من مقاطعهِ " [2]

يتحدث الشاعر عن علاقته الممتدة مع الشعر منذ الطفولة والصبا، ذلك الشعر القريب من أصابعه كفنجان قهوة، حيثُ أضفى على (الشعر) وهو مدرك سمعي، حاسة ذوقية، فجعلهُ ساخناً تارةً، وتارةً عذباً، وتارةً مريراً، هذا التشابك بين الحواس، جعل الصورة الشعرية أكثرَ ثراءً وامتداداً في خيالِ القارئ، وهذا ما تسعى إليه نظرية تراسل الحواس، وقد نجحَ الشاعر في إيراده لنا بقالبٍ فنيٍّ راقٍ .

" رأيتُ الشمعةَ الخرساءَ

ترفع قلبها المشبوب

---

[1] أثر البيئة على الصورة البيانية في شعر القرن الثاني الهجري (رسالة ماجستير)، ستار عبدالله جاسم، جامعة الكوفة، العراق،2002،ص 68

[2] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص37

وتهمسُ:

في سبيلِ النور
هذا القلب حين يذوبْ

فأنتَ اخترتَ لي

يا حبُّ

أن أهدي السنا

وأغيبْ ! "[1]

يرى الشاعر بعينِ قلبه ما لا يراه الآخرون، فيرى تضحيةَ الشمعةِ في سبيل النور، وكأنَّ الشمعةَ هي مرادف الحبّ الذي جعل الشاعر يضحي بنفسه من أجل أن يهدي النور لحبيبته، ثم يذوب متلاشياً، وقد أضفى على الشمعة وهي مدرك بصري، حاسة صوتية، ثم سلبها منها، ليمنحها صفةَ الخَرَس، ثم أعادَ هذه الحاسة إليها من جديد عن طريق الهمس، وقد أسهم تراسل الحواس في عكس التوتر النفسي في داخل الشاعر، مما جعله أكثر تشعباً من خلالِ عمليةِ السلب والمنح، حتّى أنّه يسلبُ الحاسة، ثم يعيد منحها، مما جعلَ النص مفعماً بالدلالة.

" وراءَ أصابعِ المخلوقِ

تقبعُ

شهوةَ الخلقِ

ومن قلقِ الجمالِ المرِّ

تقطفُ وردةَ الشوقِ

ومن شطحِ الخيالِ الحرِّ

تُشرقُ

آيةُ الصدقِ "[2]

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص69

[2] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت،ص60

يتحدث الشاعر هنا عن المتضادات، الجسد المتمثل في أصابع المخلوق والروح المتمثل في الشهوة الداخلية، وهي انعكاسُ ما لا يُرى، والجمالُ الذي يبدو مرّاً لأنّه لا يمكنُ الحصول عليه وتملكه، فتكبر وردة الشوق في قلب العاشق الولهان، ليبتكر خياله الحر، مشهداً صادقاً لمراده الحقيقي، وقد أضفى الشاعر على الجمال وهو (مدرك بصري)، حاسة ذوقية تُدْرَك باللسان، وهي المرارة، وفي ذلك تأكيدٌ على أنَّ الجمال في عدم تملكه مرٌّ وقاسٍ، وحين يصبحُ في إطارِ الملكية تنكشفُ حلاوته، لقد ساعد هذا التراسل الحسي، في إيضاح مراد الشاعر، وتأصيل صورته الشعرية حسب ما يرنو إليه .

" ذهبتُ لقيصرٍ لأموتَ

تحتَ عباءةِ الضِلِّيلْ

سمعتُ تلاوةَ ابن العاصِ

عند زواجها بالنيلْ

وذقتُ

مواجدَ الشبليِّ

وهو يصولُ

دونَ وصولْ "[1]

هنا الشاعر يخترق الزمان والمكان في دراميةٍ جميلة، ليعبرَ زمن امرئ القيس، ويقف أمام القيصر، ثم يستمع لتلاوة ابن العاص رضي الله عنه، وهو بجانب النيل، ثم يعاصر الشبلي في زمن الحلاج، وهو يستمع لمواجده الصوفية، والمواجد (مدرك سمعي)، وقد أضفى عليها الشاعر (مدركاً ذوقياً)، فجعل للمواجدِ طعماً، مما جعلها أكثرَ قرباً من مدارك القارئ، وقد منحَ تراسل الحواس هنا الصورة الشعرية أبعاداً ودلالاتٍ جديدة .

" صَحَابي

غرّبتهمْ مصرُ

عن أزهارها المُرّةْ

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص72

فتاهوا

في فيافي الحزنِ

محزونينَ بالفطرةْ

ومصرُ يتيمةُ الضّحكاتِ

تقطفُ

وردةَ الحسرةْ "[1]

يتحدث الشاعر عن مصر التي اضطرت أصدقاءه للغربةِ عنها، وهي مسقطُ رأسهم وملاذهم، إلا أنَّ واقعها جعلهم يختارون الهجرةَ في فيافي الأرض، تأكل قلوبهم الحسرة، وقد أضفى الشاعر على الأزهار وهي (مدرك بصري وشمّي)، حاسة ذوقية متمثلة بِالمرّة، وهنا الشاعر يجعل للأزهارِ طعماً مُرّاً، لكي يخبرنا أن حتّى الزهر ذو الشكل الجميل في مصر له طعم المرارة، حتّى الجمال لا يستطيع أن يكونَ حلواً فيها، وذلك تفسيرٌ واضح لاختيار الغربةِ على البقاء أسرى المرارة والشقاء، وبهذا التراسل الحسيّ أتقن الشاعر لعبة التفنن في تشكيل الصورة حسب ما يقتضيه المعنى المكتنز في أعماقه .

" وتصحو

لذّةُ الضحكاتِ

في فرشاةِ أسناني

وتصحو رفة للرُّوح

في ياقاتِ قمصاني

ويصحو الشايُ

والإفطارُ

والذكرى

وأحزاني "[2]

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت،ص82

[2] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت،ص94

تستيقظ ذكريات الشاعر في ممتلكاته وأشيائه الصغيرة، كفرشاةِ أسنانه، وياقات قمصانه، وكوب شايه، ومائدة الإفطار، وحتّى أحزانه المخبأة، لتشبه حالة الصحو المفاجئة، حالةً من الإلهام الشعري القوي، الذي يجعل الشاعر يتذكر تفاصيلَ صغيرةٍ قد لا يأبه لها الإنسان العادي، وقد أضفى على الضحكات وهي مدرك سمعي، حاسة ذوقية وهي اللذة، وفي ذلك تأكيد للمعنى الذي يريده الشاعر من شدة تلذذه بابتسامته حين يبدأ بتحريك الفرشاة بين أسنانه، فقد رفعت هذه التقانة مستوى مشهدية الصورة، وأخرجتها بشكلٍ فنّيٍ متقن .

" أرى صرخاتِ حافلةٍ

تخضّبَ

وجهها الحافي

وطفلاً

من رصيفِ الموتِ

يصعدُ

صوتهُ الصافي

يبيعُ الفلَّ

والإسفلتُ

يأكلُ قلبَهُ الحافي "[1]

لقد استخدم الشاعر الفعل المضارع (أرى)، وهو مدرك بصري، مع الصرخات، وهي(مدرك سمعي)، فأضفى مشهديةً بصرية على لفظة الصرخات، ويكمل تصويره حين يشبه الحافلة بإنسانٍ يخضب وجهه العاري، وذلك الطفل الذي يتجول بين الحافلات، ليبيع الفل، تلك البراءة المجروحة وهو يتسول لقمة عيشه بين الناس، فيأكل الشقاء قلبه الصغير .

" أرى

فيما أرى

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت،ص98

عُريَ الكلامِ

على رصيفِ الصوتْ

بياضَ الدمعِ

حينَ يسيلُ

مرتدياً

سوادَ الصمتْ

وعارَ الأبجديةِ في تبجُّحها

أمامَ الموتْ !"[(1)]

أيضاً يستخدم الشاعر في هذا المقطع الفعل (أرى)، وهو (مدرك بصري)، (الكلام)، وهو (مدرك سمعي)، فيجسّد الكلام إذ يصبح عارياً، وقد منحهُ حاسةً بصرية، وفي ذلك توضيحٌ لرؤيته التي جعلت الكلام المجرّد محسوساً، والصوت (مدرك سمعي)، وقد أضفى عليه مدركاً بصرياً حين قال (رصيف الصوت)، فجعلَ للصوتِ بعداً مشهدياً، ممّا عمّق الصورة المتمثلةَ بالكلامِ العاري على رصيفِ الصوت، ليرتدي الدمع سواد الصمت، وتصبحَ الأبجديةُ عاراً، وهي تحاول أن تنطق أمام الموت، لقد حولت هذه الدلالة الجديدة بنية النص إلى مشهد سينيمائي متحرك، قادرٍ على توليد الصور الجديدة المبتكرة.

" أتيتُ وفي يدي العسراءِ سيفٌ

ينوحُ على الضحيةِ والجُناةِ " [(2)]

يتحدث الشاعر عن حزنه العربيِّ العميق، وعن سيفه الذي لم يكن للحرب، بل للنوح والبكاء على الضحية والجناة في الوقتِ نفسه، البكاء حسرةً على القتيل، والبكاء شفقةً على الجناة وقد غرقوا في ظلمهم، إنّه يقف بينهما لا حكماً، بل معلناً نوحَ سيفهِ، واتساع الظلم بما لا تستطيع القصائدُ احتواءَه، وهنا (السيف) مدرك بصري، وقد أضفى عليه الشاعر مدركاً سمعياً، فجعله ينطقُ وينوح، وبذلك خرجَ من الاستخدام الاعتيادي لكلمة سيف والمتعلق بالقتل والذبح، إلى النواح والبكاء، لتخرج لنا تقانة تراسل الحواس، بصورٍ جديدة متفردة، لا يمكنُ أن نتصورها لولا تبادل المدركات الحسيّة والتفنن في تشابكها .

---

(1) الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص103

(2) الأعمال الكاملة (ديوان وداعاً أيتها الصحراء)، أحمد بخيت، ص513

المبحث الرابع: صورة البحر

يتخذ البحر دلالات متنوعة في النص الشعري، فتارةً يغدو الشاعر، وتارةً المنفى وتارةً العشق، وتارةً الوطن، وإلى آخره من الدوال التي قد تشعر بها روح الشاعر الجامحة، حيث " تعد صورة البحر في الشعر العربي والعالمي من المكونات المهمة للنظام العالمي المرتبط بالخيال الشعري، فمنذ شاعر الأوديسا إلى فرجيل وإليوت ولامارتين والسياب ومحمود درويش، وغيرهم من شعراء العالمين القديم والحديث، ما زالت صورة البحر تفتن القارئ وتغريه لاستكشاف مخزونها المعرفي وأنساقها الثقافية المضمرة، وعلاقاتها المكانية المرتبطة بموضوعات التيه والنفي والمغامرة والعودة والانتماء والوجود وغيرها من الدلالات "[1] لذلك فإننا لا نجد صورةً مكررة للبحر، لأنّها دائمةُ التجديد وفقاً للمشاعر المختزلة في النص، وللتجربة الشعورية المرافقة لها، فكلُ عينٍ ترى البحر بقلبِ صاحبها، وتجربته الخاصّة، إنّه مصدرٌ ثقافي زاخر للحضارات المختلفة، وللقصص التراثية، وللحب، والغرق، والنجاة والتضحية، فالبحر متناقضٌ جميلٌ حيناً، وقاسٍ حيناً آخر، إنّه يحملُ أكثر من وجه، وأكثر من رغبة، تتعدد أشكاله، وهواؤه واحد، وطعمه لا يتغير، وزرقتهُ ثابتة، إلا أنَّ البحر يتشكل بسهولة في إطار الصورة الشعرية التي يحاول رسمها الشاعر للمتلقي، ليغدو بها كما يرغب له بالظهور، سواء بقناع الخير أو الشر، بقناع الحب أو الكره، لذلك تبدو الصورة الشعرية المرتكزة على البحر، زاخرة بالمعاني والتأمل والعاطفة، ملهمة للشاعر والقارئ على حدٍّ سواء، فاتنة وإن ارتدت حلةً مأساوية، فابتكارُ الكلمات بين الأمواجِ المتقلبة، يجعلُ الروح الشعرية متجددة، والحبر أكثر نبضاً، ليتجاوز المعنى إلى ما وراءه، ولدى بخيت نجد أن للبحر مرادفات متنوعة من أبرزها:

- البحر مرادف عاطفي
- البحر مرادف ذاتي
- البحر مرادف تأملي

وفي ذلك رؤية متعددة للبحر من زوايا مختلفة، ومن تجارب شعورية متعددة أيضاً، تجعل النص أكثر ثراءً وحيويةً ودلالة .

البحر مرادف عاطفي

" مقامُ البحرِ

[1] مكانية صورة البحر في الخيال الشعري الفلسطيني المعاصر، جمال مجناح، مجلة:جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد:11، 2010، ص130

حيثُ الحزنُ

يا فرحي هو البهجةْ

هنا حيثُ الحنينُ إليكِ

وجدٌ

بالغٌ أوجَهْ

لقاءَ وصولها للشطِّ

تدفعُ عمرها الموجةْ " [1]

إن البحر في نظرِ الشاعر، يستطيع تحويل الحزن إلى بهجةٍ وفرح، وما ذلك إلا لارتباط البحر في وجدان الشاعر بالمحبوبة بين الحضور والغياب، فالحنين إلى الحبيبة أمام البحر لا يكونُ إلا في أقصى درجاته، حنيناً قويّاً جارفاً، فالبحر سرٌّ من أسرار التناقض في الطبيعة، تجدُ فيه الهدوء والغضب، والوفاء والغدر، ومن نماذج التضحية التي قدمها لنا الشاعر، أنَّ الموجة ينتهي تقلبها العالي وتصبح راكدة عند التقائها بالشط في حالة المد، والشاعر لا يبالي أن يضحي بنفسه من أجل أن يلتقي بشاطئ المحبوبة، وإن دفع عمره ثمناً لذلك، هكذا يصبحُ البحر متشعباً في ذاكرة القارئ، لا يرتبط بالماء والملح فحسب، فهو مثالٌ للتضحية في العشق، وهو نقطةٌ لاستعادةِ الذكريات، وفتقِ الجروح على مهل، إن صورته تتشكلُ بالتوافق مع الدلالات التي يرغب الشاعر في زيادة إشعاعها .

" عدلٌ هو الحبُّ إلا أن تفارقني

فتستبدَّ بيَ الأشواقُ، لا التعبُ

أكلما شابت الأشواقُ زِدت صبًا

قل لي متى يا حبيبي يصدأُ الذهبُ؟

لا أشبه البحرَ إلا حين تحمِلُني

على ذراعيكَ، في شطيكَ أضطربُ

---

[1] الأعمال الكاملة، (ديوان الليالي الأربع)، أحمد بخيت، ص 209

خذني إلى البحرِ، لي في شاطئ قُبَلٌ

و" البحرُ عذبٌ" ولا أسرارَ تحتجبُ

والبحرُ أجملُ لصٍّ حين يسلبُنا

مِلْحَ الدموعِ، ويشجينا، فننتحبُ

يحكي، ونحكي، ويصغي باكيا،طَرِبا

كأنَّ أعذبَ ما في صدقِهِ الكذبُ "[1]

ارتبطَ البحر في المقطع السابق ارتباطاً وثيقاً بشخصِ المحبوب، فالشاعر لا يشبه البحر بجموحه، وتقلّبه، وصفائه، وسماويته، إلا إنْ كان محمولاً على ذراعي الحبيب، مضطرباً بين شواطئ أشواقه، فالشاعر يشبه الحبيبة ببحرٍ لها شاطئٌ ممتد بامتداد العاطفة، هناك فقط، تستطيع تحويل القبل العذبة ماء البحر إلى سكّر، فما من أسرار يمكن حجبها على شاطئه المكشوف لكل ظواهر العشق والبوح، ويشبه الشاعر البحر باللص الذي يسرق ليعطي، هو يسرقُ من عيون مرتاديه الدمع، ليمنحهم فسحةَ البوحِ الطويلة، والتي يحتاجونها من أجل أن يتنفسوا دون اختناقٍ مفاجئ، يعود الشاعر ليشبه البحر بالإنسان الحكيم الذي يستمع بإصغاء، وإن حالته تتراوح بين البكاء والطرب، ذلك التناقض الذي يخفف من مصداقيته بالقدرة على الإصغاء، يجعله كاذباً جميلاً، لا يسيءُ إليه هذا الاختلاف من وجهة نظر الشاعر، بل سجعله أعذب ما فيه، لقد رسم الشاعر لنا صوراً جزئية متلاحقة من الاستعارة التصريحية حين شبه الحبيب ببحر له شاطئ، والتشبيه البليغ حين شبه البحر باللص، هذه الانزياحات البلاغية المتواترة، كوّنت صورة عميقة كثيفة مليئة بالدلالات عن البحر، تجعل القارئ يستغرق في مكنوناتها، ويبحث عن دررها المصفوفة باستمتاع .

" قلتُ للجُندِ:استميتوا شَرَفا

خلفَ هذا السورِ قد تشرقُ "لارا"

حين كنتُ البحرَ كانت درةً

ترتدي الموجَ الحريريَّ مُحارا "[2]

---

[1] لارا، أحمد بخيت، ص 95

[2] لارا، أحمد بخيت، ص 114

يشبهُ الشاعرُ نفسه بالبحر، ويشبه حبيبته لارا بالدرّة المتلألئة في أعماقه وهي ترتدي الموجَ فستاناً حريرياً، هذه الصورة الشعرية المركبة، ساهمت في التوصيف الدقيق للارا، من حيث الجوهر والمضمون، فمن حيث الجوهر، أنّها تستقر في سويداء قلب الشاعر أي أعماقه، ومن حيث الشكل، أنّها فاتنة بسحرها الخارجي، وكأنها ترتدي حريراً، وقد أعطى البحر لباسها اللون الأزرق، وبذلك تبرز هذه الصورة السماوية لتبين لنا لارا ببعدين مختلفين، ويصبح البحر دالاً رئيسياً في لعبة الانزياحات التي يتقنها بخيت في شعره .

" نِصفي جنونٌ فيكَ نصفي عاقلٌ

نصفي انتباهٌ نصفيَ استغراقُ

وكقاربٍ أنا في بحارِكَ عمرُهُ

موجٌ ولا شطٌّ ولا إغراقُ "[1]

الشاعر في الأبيات السابقة يختارُ استقرار التيه في عباب بحر الحب، فأن يبقى تائهاً بين أمواجه أفضلُ من أن يجدَ شاطئاً لا يرضي جموحه العاطفي، وأفضلُ من أن يغرقَ قاتلاً قلبه، فيخسرَ هذه اللذة التي يستشعرها مع الحبّ، شبه الشاعر نفسه بالقارب، الذي يفضّل تحدي الأمواج الهادرة، على أن يحصل على نتيجةٍ لا يرضاها، إنّه اختيار العاشق المستميت، الذي تحيطه التناقضات، بين الجنون والعقلانية والانتباه والشرود، كل هذا جعلَ من الحب بحراً، يثير الشاعر للاستقرار بين أمواجه .

البحر مرادف ذاتي:

" لم أكنْ رغم جنوني ساحرًا

أجعلُ الرملَ إذا شِئت نُضارا

لم أكنْ إلا صبياً أسمرًا

يسبقُ المُهْرَ فتختالُ المهارى

يعرف البحرَ كما تعرفه

نَجمةُ الليلِ جموحا ووقارا

---

[1] لارا، أحمد بخيت،ص 76

كلما تاهتْ ببحرٍ سفنٌ

أوقدَ القلبَ السماويَّ منارا "[1]

يتضحُ في هذه الأبيات مدى العلاقة التي تربط الشاعر بالبحر، وكأنّه رفيقهُ منذُ القِدَم، يعرفهُ معرفةَ جيدة، وهو ينفي أن يكونَ ساحراً، فلم تعطهِ هذه السمة، إلا ريفيته وبساطته، فالشاعر يشبهُ النجمة التي تضيءُ فوقَ السفن العابرة للبحر، لتدلهم على اتجاه المسير، حتّى إنّه يعيد السفن التائهة إلى مرافئها، حين شبه الشاعر قلبه بالمنارة التي تضيءُ، فتسترشد بها المراكب العالقة في عُباب البحر، هذه الصور الجزئية المتلاحقة، أسهمت في رسم صورة كلية عن مرادف البحر في كينونة الشاعر، فهو الصديق والأمن والمرفأ والجمال .

" إنِّي كَلامُ البَحْرِ في أَمْواجِهِ

صَوْتُ السَّنَابِلِ رَتَّلَتْهُ حُقُوْلُ "[2]

يشبه الشاعر نفسه عبر استعارة تصريحية بكلام البحر، ولا يكتفي بأنه مجرّد حديث البحر عبر أمواجه، بل يجعل الطبيعة تمتد في حنجرة البحر العميقة، لتنطق بصوت السنابل المتأرجحة مع الريح، وهي ترتلُ قوله الحقول بأسرها، هذا التمازج بين كينونة الشاعر والبحر من جهة، وبين البحر والطبيعة بحقولها وسنابلها، منح البيت الشعري امتداداً يجعلُ الذهن شارداً في أبعاده، ومنح الصورة الشعرية خصوبةً عالية، لا يملُّ من يتأملها .

البحر مرادف تأملي:

" الليلُ، والموجُ، والصَّيادُ، والشَّبَكُ

والخيطُ في الخيطِ، مهما حاولوا اشتبكوا

أفْضَوا إليهِ،فلمَّا أوغلوا، التفتوا

هل أشْفَقوا مِنْ وداعِ الماءِ، فارتبكُوا؟

هل كانَ آخرُ ليلٍ، يسمعون بهِ ما

وشوشَ النَّجْمُ، أو ما تَمْتَمَ الفَلَكُ؟

---

[1] لارا، أحمد بخيت، ص 124

[2] القاهرة، أحمد بخيت،ص 34

هل كنتُ أصْغِي إلى الصَّيادِ، مُنتبهًا

لمَّا تَفَجَّرَ مِنْ أنْيَابِهِ الضَّحِكُ؟

حَلوى البدايةِ لِيْ، مُرُّ النهايةِ ليْ

والبَحْرُ أطولُ عُمْرا أيُّها السَّمَكُ" [1]

إنَّ هذه الصورة التأملية في البحر، تظهر لنا رمزيةً مشعة لهذا الدال الذي اختاره الشاعر، وهذا يدعونا إلى الاستغراق فيما وراء الصورة، فالشاعر يقصد بـ (الخيط في الخيط)، هو ومحبوبته، ومهما حاولا فراقاً، سيلتفان على بعضهما البعض، هذه التراجيدية بين الوداع والإشفاق والارتباك، في ليلةٍ أخيرة في منتصف البحر، يصفها الشاعر بشاعرية وحزن، فقد شبه الماء بإنسانٍ يُودَع، وشبه السفن بإنسان يتمتم في أذن البحر، لقد أعطى الصياد رمزيةَ الغير مبالٍ بآخر لحظة لمفارقةِ السمك في شبكته عن البحر، لقد شهد الشاعر التقاء الخيوط في الشبكة، وشهد التقاء الأسماك داخلها، وشهد الفراق، إنّه الشاهد على اللحظةِ الأولى والأخيرة، فقد تجرّعَ سكّر اللقاء، وملح الفراق، ليشبه الشاعر نفسه في نهاية هذه الصورة بالبحر الشاهد على كل شيء، إلا أنّه بقي صامداً، فعمره لا ينتهي بتجربة لقاءٍ وفراق، بل يمتد حتى تجربةٍ سرمدية خالدة .

" ليسَ ذَنْبَ السّحابِ

أنّ تُرابًا

صارَ وَحْلاً،

والروضُ بالسُّحْبِ يُسقى

عادةُ البَحْرِ

لا يُبيحُ ألئآلي

والنفاياتِ

تَعْتَلي الموجَ سبقا "[2]

---

[1] لارا، أحمد بخيت،ص 85

[2] لارا، أحمد بخيت، ص 36

يظهرُ البحر بحلةِ المكتنز في أعماقه، فمَنْ أراد معرفته عليهِ ألا يكتفي بظاهره، بل أن يتوغل في ما وراء زرقته، ألا يكتفي بالجسد، بل ينظر إلى سماوية الروح، هذه الفكرة التي يدعونا الشاعر لتأملها، لأننا لن نجد اللآلئ على الشاطئ، فالثمين يحتاجُ إلى غوصٍ وتنقيب، فالنفايات وحدها من تطفو على السطح، وتعتلي الأمواج، الفارغون وحدهم من يظنون أنّ ظهورهم على السطح يعطيهم ألقاً، وفي الحقيقة أن الجمال الحقيقي مخبأٌ عميقاً في الداخل، ويحتاجُ إلى جهدٍ في البحث .

" أنا بحرُ أسئلةٍ، ونصفُ إجابتي

لُجَجِي، ونصفُ إجابتي أمواجي

ماذا صنعنا بالحياةِ، وما الذي

قد يصنعُ الأعمى بألفِ سراجِ " [1]

يشبه الشاعر نفسه ببحر من الأسئلة، هذا البحر الذي تغرق في علامات استفهامه بمجرد محاولة ولوجه، فالشاعر هو البحر، هذه العلاقة التي يرسمها لنفسه، حتّى أن الأجوبة عبارة عن أمواجٍ متقلبة بين المد والجزر، وهذا التقلب هو تقلب الحياة ومواقفها مع الشاعر، هذه الصورة الجزئية للبحر، والتي يحاول الشاعر من خلالها أن يبحث عن ذاته، تبين لنا جانباً آخر من تأمله الذي يثري النص، ويعطي الدلالات امتداداً متسعاً، يسهمُ في تحقيقِ الجمال والدهشة .

---

[1] لارا، أحمد بخيت، ص52

المبحث الخامس: صورة الوطن

إنَّ للوطن قيمةً فنية واعتبارية في المشهد الشعري العربي، سواء كان بمفهومه المجرّد، كمساحةٍ فوق الخارطة، أو بمعناه الدلالي الذي تجاوز به المعنى الأول، بأنّه لم يعد مجرّد ترابٍ وشجر، بل قد يمتد الوطن ليصبحَ قلب محبّ، أو حضن أم، أو شاعر ذكريات، وقد تنوع هذا المشهد في تفصيلاته لدى الشاعر، في أكثر من مشهد:

" أَوْطانُنا نَحْنُ،

وَالدُّنْيا مَنَافينا

هَلْ يَسْأَلُ النَّاسُ

عَنْ أوطانِنا، فينا

هويَّة

عُمْلةٌ

وَاسْمٌ

وَذاكِرَةٌ

وَغرْبةٌ مِنْ عُصورٍ في مَآقينا

لَيْلُ الزَّغاريدِ،

طَبْلُ العُرسِ،كَعْكَتُنا

في صُبْحِ عيدٍ

بَعيدٍ

عَنْ أَمانينا

جمَّيْزَةٌ تَحْتَ شَمْسِ العُمْرِ

صَابِرَةٌ

عاشَتْ تُبارِكُ أَطفالا

مَلاعينا

كَنْزُ الجُيوبِ،

عَفاريتُ الهُروبِ،

عَصَا

غَضْبَى

نُسَابِقُها كَالرِّيحِ حَافينا

"قُمْ لِلْمُعَلِّم"

قُمْنا ضاحِكينَ

وَمَا

خِلْنا صَدَى ضِحْكَةٍ

يَوْماً سَيُبْكينا "(1)

إنَّ الشاعر يرسمُ لنا صورةً للبحث عن الوطن، والذي يتجاوز الجغرافيا، فلم يعد الوطن مساحةً وخريطة، فجسدهُ هو الوطن، ومنفاه أيضاً يقبع في داخله، حين لا يجد وطنه يحتويه كما يتمنى، إنَّ التفاصيل المتراكمة للوطن من حوله لا ترسم له وطناً، (الزغاريد، طبل العرس، الكعكعة، صبح العيد) ما كان لها أن تقترب من أمنيات الإنسان المقهور، إن الوطن الأصلي باتَ مرادفاً للغربة من وجهة نظر الشاعر، فهو لا يستطيع أن يجدَ هويته بين مرادفاته، فأطفاله ملعونون من الواقع الهَش، والسلطة القاسية، والجميزة التي لعبوا تحتها، لا تملك إلا رمزيتها القديمة، التي ما عاد يفهمها الإنسان الذي فقه الضغط على زناد البندقية، والمدرسة التي ما عادت مقدسةً في تبجيلها من قِبَل الطالب، حتّى أنّ بيت شوقي الشهير، باتَ مبكياً في صدى ذاكرة الشاعر، رغم أنّه كان مضحكاً أيام الصبا، هذا التناقض الذي يرسمه لنا في هذه الصورة، يبين مدى اغتراب الشاعر عن وطنه وهو فيه، تلك الغربة الروحية التي لا تبحث عن جغرافيا بقدر ما تبحث عن أمن وطمأنينة واستقرار وحياة كريمة باتت مفتقَدة .

" أَوْطانُنا

---

(1) لارا، أحمد بخيت،ص 9

أَنْ نُجِلَّ اللهَ

فَوْقَ فَمٍ

يَتْلو المزاميرَ

أَوْ يَتْلو الطَّواسينا

أَوْطانُنا أَنْ تَسِيرَ البِنْتُ واثِقَةً

في عِزَّةِ الشَّوْكِ أَنْ يحْمِيْ الرَّياحينا

أَوْطانُنا حَيْثُ لا"شِيلوك"قايَضَنا

عَنْ قَطْرةٍ مِنْ دَمٍ

تجزي المرابينا

أوطانُنا حَيْثُ يَعْلو الماءُ

مُبْتَسِما

في رَحْمَةِ الماءِ

كَيْ لا يَكْرهَ الطِّينا

كَلَثْغَةِ الطِّفْلِ

في الميْدانِ

يَرْهَبُها

كابُ المشيرِ

وَلا تَخْشَى الميادينا

أَوْطانُنا هكذا

تَمْشِي قَصَائِدُنا

في الشَّارعِ العامِ لا تُحصي النَّيَاشينا "[1]

بعد السخرية المقصودة من الشاعر في المقطع السابق، يجيء هذا المقطع ليرسم لنا فهم الشاعر لحقيقة الوطن، من خلال طرحه لسؤال أين يكمن الوطن ؟ فالوطن في نظر الشاعر أكبر من الساسة والكلمات والأبواق والنياشين والسلطة، إنَّ الوطن أعلى من كل من يحاول تقزيمه، إذ ينفي صفة التقزيم عنه، من خلال وصفهِ بما هو أعلى وأجلّ، (أوطاننا أن نجل الله فوق فمٍ)، بمعنى الخوف من الله قبل الخوف من الحاكم، هذا الدال الجميل الجريء من الشاعر، والذي يفقه حقيقة أعظم الجهاد كلمة حق في وجه سلطانٍ جائر، يستمر الشاعر في رسم صورة الوطن الحقيقي الذي يجده، حيثُ الشرف الحقيقي، وقد شبه البنت المصرية بالرياحين، وشبه نخوة الرجال بالشوك، فالوطن هو ألا تخاف الصبية على نفسها، فتمشي واثقة الخطى، لأنّها تدرك أنه لا مكان للرجال الأنجاس في وطنها، وفي وطنه يسقط الدم لا من أجل انتصار الأوراق السياسية أو الأغراض الدنيئة لأصحاب السلطة، بل من أجل القيم الحقيقية من دفاعٍ عن حياضه وشرفه وثورته، فيصبحُ ميدانُ الثورة، ميدانَ الشرف والعزّة والكرامة، فلا مكان فيه للمصالح الحزبية الضيقة، إنّه صوت الشارع الذي يعلو على صوت النياشين والأقلام الزائفة، والرتب الزائلة، صوت الشعب الذي أطلق إرادته رصاصةً على كل من يحاول خنقه، إنّها الإرادة حين تتشكل في صورةِ وطن، لقد نجح الشاعر في الأبيات السابقة من رسم الوطن عبر صورٍ متعاقبة، ليوضح لنا صورة الوطن الذي يراه هو بعينه، الوطن الذي لا يُسلب من مريديه في طابورِ رغيف خبزٍ أو قالون بنزين، فهو يشير لنا إلى الوطن الذي يأملُ أن يحتويه، رغماً عن كل من يحاول سرقة الثورة من الشعب، فلثغة طفل صغير في الميدان قادرة على ردعه، لأنّه يفهم اللعبة جيداً، وما عاد الشعب أعمى عمّا يدور تحت طاولات السلطة .

" يا مِصْرُ

يا كِلْمَةٌ لله

في وَطَنٍ

ما قيلَ: بوركْتِ

إلا قُلْتُ: آمينا

يا زِينَةَ الأَرْضِ

---

[1] لارا،أحمد بخيت،ص 18-19

يا مَعْشُوقَتي

انْفَرَطَتْ

حَبَّاتُ عِقْدِكِ

يا سَمْراءُ

ضُمِّينا

مَنْ يوقِدِ الكِذْبَةَ الحَمْراء

ثائِرَةً

يُعْطِ الميَادينَ أَحْرارًا مَسَاجِينا

أَكُلَّمَا جَاءَ دَجَّالٌ

يَبِيعُ لَنَا

ثَوْبَ الأَكاذيبِ

عَرَّيْنا الشَّرايينا ؟

كَمْ مِنْ يَدٍ نمَّقَتْ

أَوْجاعَنَا

غَضَبًا

حتَّى تَزَيّنَنَّا لِلْقَتْلِ تَزْيينا " (1)

تتجلى مصر وهي الوطن الأم للشاعر، في ثوب الأم الذي يلقي الشاعر رأسه على صدرها ليشكو ما حلَّ بأبنائها الطيبين، فيبدأ مقطعه الشعري بأداة النداء (يا) للفت الانتباه، وجلب النظر نحو حقيقة مشاعره المكتنزة تجاه الواقع الذي يعيشه وطنه، ليعود ويناديها بأنها كلمةُ الله، تشريفاً وإعلاءً وإجلالاً لمكانة أرض الكنانة في الدين الإسلامي، وهو يصر على أنّها أرض مباركة ويؤمن على ذلك، رغم فساد الواقع السياسي فيها، وانتشار الديكتاتورية، لذلك يقول

---

(1) لارا،أحمد بخيت،ص 18

(يا سمراء ضمّينا)، حيث شبه مصر بالمحبوبة ذات البشرة النيلية السمراء وهو يطلب منها أن تضمّ عاشقها، فقد أكل برد الواقع المر من جسده، ثم يتساءل أسئلةً متعاقبة مستخدماً الأدوات (مَنْ، أكلّما، كم)، في دلالةٍ على أنّه مصابٌ بالوطن وهمّه، وأنّ هذه الأسئلة لا تفارق جموحة الفكري بتنوعها واختلافها، فمصر هي الأم حيناً، وهي المحبوبة التي يفيض لها الشاعر بأحاسيسه المختلفة حيناً آخر، ويلتقي هم المواطن المصري في أحضانها، وقد أصبحت الميادين الحرّة سجوناً للأحرار الشرفاء، فالشاعر يعلن لمصر تمرده على الدجّالين والقتلة، والأبواق السياسية الزائفة، ليعلن حبه الخالص لها، حيث يظهر ذلك من خلال الدوال (كلمة الله، زينة الأرض، معشوقتي، ضمّينا) في صورة شعرية للوطن ترسم ملامح الحب والحرمان في الوقت ذاته .

" يا مِصْرُ

يا كِلْمَةٌ للهِ في وَطَنٍ

ما قِيلَ: بُوركْتِ

إلا قُلْتُ: آمينا

حِلٌّ لحُبِّكِ

ما اسْتَحْلَلْتِ

مِنْ دَمِنا

فَهَلْ حَرامٌ عَلَيْنا

أَنْ تُحبِّينا؟

يَبْكي ابْنُ زَيْدونَ

في وَلّادَةٍ

وَطَنًا

وَ"النُّونُ" تَقْتُلُنا

شِعْراً

وَتُحْيينا

لَيْسَ المصابُ بأُنثى

نِصْفِ عَاشقةٍ

مِثْلَ المصابِ

بأَوْطانِ المصابينا

شَوْقي يَعودُ مِنَ المنْفَى

وَنحنُ هُنا

نَنْفِي مِنَ الحُبِّ أَوْطانا

وَتَنْفينا "(1)

إنّه الحب الذي يشتعل في دم الشاعر لوطنه مصر، وقد أحبها ملءَ دمه، وجاء ليطلب منها أن تحبه، وكأنّه يقول لها حرامٌ عليكِ ألا تفعلي، هذه الدرامية التي أعطت النص بعداً دلالياً عميقاً، وجعلتنا نواكب فيض الأسئلة التي تعتري قلب الشاعر، في تزاحمٍ شعوري يظهرُ بين دوال النص، ليأتي بأنموذج ابن زيدون الذي أحب ولادة بنت المستكفي في قصة عشقه المشهورة، وقد وجدَ في قلبها وطناً له، إلا أنّه لم يظفر بها، لتكون نونيته المشهورة شاهداً على حبّه ولوعته، فيشبه الشاعر قصيدة ابن زيدون بإنسانٍ يقتلك تارة، ويبث فيك الحياة تارةً أخرى، فيقارن بين تلك اللوعة الشديدة التي عاناها ابن زيدون والتي لا تُقارن بلوعته في وطنه مصر، حيث إن لوعة حب الوطن تتجاوز كل أنواع العشق، لتتفوق على قصائد اللوعة في الحب، فالوطن أصبحَ مرادف المنفى، وإن عاد إليه الشاعر شوقي بعد نفيه، إلا أن الشاعر يعتب على الحال التي وصل لها، من أنّه في الوطن لكنّه يشعر أنّه المنفى أيضاً، هذه الصورة الممتزجة للوطن، وهذه المقاربات الشعرية التي أعطت النص زخماً شعرياً فائضاً، وقاربت بين لوعة حب الوطن، لوعة الحب في قصة ابن زيدون، حيث إنه لا شيءَ يشفي مواطناً لم يعد يشعر بالوطن وهو داخله، حين بدأ يحس أنّه المنفى، فذلك الإحساس القاهر لا يضاهيه أي إحساسٍ إنسانيٍّ آخر .

" أَنا مِنْ بِلادٍ لا تَنامُ، وَلَمْ تَلِدْ

وَلَداً يَنَامُ، فَعِشْقُنا مَوْصُوْلُ

---

(1) لارا، أحمد بخيت، ص22

قَدْ أَلْتَقِي بِالجِنِّ في "حَاراتِهَا"

سَهْواً، كِلانَا دائِنٌ مَمْطُوْلُ

تَمْشي أَمَامِي آيَةُ الكُرْسِي أقْرئوها

السَّلامَ وَفي دَمي تَتْمِيلُ "[1]

إنَّ الصورة السابقة ترسمُ ملامحَ البيئة المصرية، هذا الامتزاج من الحياة الممتلئة بالضجيج الذي يشعله العاشقون، والحارات الممتلئة بالحيوية، (تمشي أمامي آية الكرسي)، ليضفي هذا الملمح الديني المنتشر في مصر صاحبة الديانة الإسلامية، ففي هذا المقطع مزيجٌ من إلقاء الضوء على الجانب الاجتماعي حيناً، والديني حيناً آخر (تنام، ينام، ألتقي، تمشي) توالي أفعال المضارع، أسهمت في استمرار حركية الصورة، وتدفقها الإيقاعي في أذن القارئ، وأمام بصره، مما أعطى الصورة جماليةً إضافية .

" حَيْثُ القِبَابُ سَحَابُنَا يَسْقِي السَّمَا

عَطَشَ الدُّعَاءِ، وَلِلدُّمُوعِ مُسِيلُ

تَبْتَلُّ "سَائِحَةٌ" بِرائِحَةِ النَّدَى

وَيَميلُ أغْصَانُ الخَيَالِ مُمِيلُ

وَالمُطْرِبُ الجَوَّالُ حَرَّرَ ضِحْكَةً

لِلْجَالِسِينَ، وَدَمْعُهُ مَغْلُوْلُ

سَتَمُرُّ حَامِلَةُ البَخورِ وَخُبْزُهَا

والمِلْحُ –تَحْتَ كَلامِهَا– مَعْسُوْلُ

أُصْغي إلى الدَّرْويشِ: لا تَعْجَلْ،وَكُنْ

"جَمَلَ المَحَامِلِ" فَالطَّرِيقُ حُمُوْلُ "[2]

---

[1] القاهرة، أحمد بخيت، 17-18

[2] القاهرة، أحمد بخيت، ص17-18

في هذا المقطع يعرض التنوع الاجتماعي في مصر، بين الداعي لله، والسائحة، والمطر الجوال، وحاملة البخور، والدرويش، إنّ هذا التنوع هو إحدى معالم مصر التي تمتاز بها، كما أن استمرار استخدام الأفعال المضارعة (يسقي، تبتل، يميل، تعجل) ساهم في شحنها عاطفياً، وإطالة عمر الصورة الشعرية فنياً .

" ولدتُ هناكَ

في صبحِ الجنوبِ

ولدتُ والأمطارْ

وكانَ الحبُّ

يسترُ عريهُ

في خرقةِ الأنوارْ

وطارتْ صرختي الأولى

يماماً

يلقطُ الأسرارْ "[1]

يتحدث الشاعر عن اللحظة الأولى لولادته، عن صعيد الحب والحنين، حيث المطر يداعب وجه الصباح، فيصحو على مهل، وحيث صراخ الطفل الأول يتحول إلى يمامٍ يلقطُ أسراراً علوية وهو يعلو متجهاً للسماء، ذلك الصراخ الذي ينبئ بشاعرٍ تأمليّ، تعرف صرخته الأولى اتجاهها، وبدايتها، مع الحب رفيقاً أولاً بحلةٍ من نور، هذه المكونات التي يختارها الشاعر للجنوب، مسقط رأسه، ممتلئاً بالطبيعة (صبح، الأمطار، الأنوار، يماماً)، لتسهم في رسم صورةِ الجنوب للقارئ، كما يحب الشاعر أن يراه المتلقي، وبين طياتها نجد الحب لمسقط الرأس، والحنين الكبير الذي يتجلى حين قال (هناك) اسم إشارة للبعيد، فهو يحن له في بعده عنه، ليصبح الجنوب مرادف الحب والحنين والبدايات النورانية.

" ولدتُ هناكَ

حيثُ النيلُ

---

[1] الأعمال الكاملة، (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص 17

والقرآنُ

والأجراسْ

ودفءُ البوحِ

بوحُ الدمعِ

دمعُ الصدقِ

صدقُ الناسْ

وكلُّ بكارةٍ في مصر

لا يبتاعها الخنّاس ! "[1]

(القرآن، الأجراس)، وفي ذلك دليلٌ على التنوع العقائدي الذي تزخر به مصر، وخاصة بين الإسلام والمسيحية، في مشهدٍ تآلفي يمتد عبر التاريخ، (دفء البوح، بوح الدمع، دمع الصدق، صدق الناس) هذه المفردات الدالة على بساطة الحياة في الصعيد، والتي يطرحها الشاعر بكل حنينٍ ولهفة، إنّها مسقطُ الرأس والقلب، هناك فقط يجد الصدق مكتملاً، والحياة ممتلئة بالبراءة، بعيداً عن دناءة المصالح، وأنياب المتسلطين .

" هنالكَ حيثُ يُفضي

العابرُ اليوميُّ

للمطلَقْ

ولا نحتاجُ للكلماتِ

والتنهيدِ

إذْ نعشقْ

وحيثُ الجبهةُ السمراءُ

أفصحُ

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهدد العزلة)، أحمد بخيت، ص 18

عندما تعرقْ "[1]

هنا أيضاً استمرَّ في وصف البيئة المصرية الريفية للصعيد، حيث شبه الجبهة بإنسان فصيح، وذلك العرق هو الكلمات المنسابة على وجهه، فهذا التصوير البسيط، يصف لنا ملامح الرجل المصري الذي يعيش بعيداً عن ضجيجِ المدينة، وقريباً من بساطةِ الريف، حتّى العشق من شدة صدقه فإنّه ينطقُ في وجوه المحبين (يفضي العابر اليومي للمطلق، لا نحتاج للكلمات، الجبهة السمراء أفصح) لقد أسهمت العبارات السابقة في رسم خطوط الواقع في الريف، وجعلهِ أقربَ من تصوّر القارئ وعواطفه .

" أتينا

من صعيدِ الشوقِ

أفئدةً جنوبيّةْ

نفتشُ

تحت وجهِ الشمسِ

عن خبزٍ

وحريةْ

وعن بيتٍ نربّي فيهِ

لهجتنا الصعيديّة ! "[2]

إنَّ الشاعر يحمل مسقطَ رأسه (الصعيد) في قلبه، حيث يرافقه في حلّه وترحاله، (صعيد الشوق، أفئدة جنوبية، لهجتنا الصعيدية)، حتّى أنّ لغته زاخرة بمرادفات الصعيد، إنّه يفتش في الوطن عن حريته، عن قوت يومه، فالوطن الذي يسلبك الحرية، يمنحك إياها أيضاً، فالبيت رمز الاستقرار الذي يبحث عنه الشاعر، وفي الوقت ذاته يريد بيتاً لا ينسى أصله فيه، ذلك البيت العامر بالحب والصعيد والأمن .

" حواري مصرَ

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص 19

[2] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص 32

حانيةٌ على الفقراءِ

كالسكّينْ

تدسُّ خشونةَ الأيامِ

في أبنائها الماشينْ

وتُشبعُ جوعَ توريتي

وتدعوهم

حواريين "[1]

صورة الوطن المنمق، الذي يظهرُ شفافاً جميلاً من الخارج، وهو في حقيقته ذو ملمسٍ حاد كحواف السكّين، (كالسكّين، خشونة الأيام) إنّه الوجه الآخر للوطن والذي يراه المواطن البائس الذي يتذوق مرارة العيش تحت كنفه في ظل الفقر والجوع وعدم الأمن .

" عسانا نلتقي بالصبحِ

في مدنٍ

بلا جوعى " [2]

إنّ الشاعر في البيت السابق يتجرد من مدينته الجائعة، إلى لقاءٍ مفعم بالاحتواء والقرب، فهو لا يرى الوطن في الوطن، بل في صباحٍ مغموسٍ بعسلِ الحب، ذلك الصباح الذي يعطي الشوارع ذكرياتها، والأوطان أحجامها، فيرى بخيت أن المدن تسلب الحب منه، لأنّها لا تقدر قيمة الإنسان الوطن في داخله .

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص 35

[2] الأعمال الكاملة، (ديوان (شهد العزلة)، أحمد بخيت،ص 40

المبحث السادس: صورة المرأة

إنّ للمرأة حضوراً قوياً في الشعر باختلاف العصور، فهي رمزُ الرّقة والجمال، وهي رمزُ العاطفة والأمومة، وإنّ شاعرية بخيت المرهفة، لا يمكن لها أن تغفل مدى جمالية هذا الكائن الأنثوي الفائض عن النص الشعري بكل ما هو جميل، وقد اتسع وصف المرأة، لنجد أحياناً يجسد لنا صورة المرأة الأم، حيث إن " تتبع الشاعر في نسائياته يضع أمامنا ملاحظة لها أهميتها، وهي وجود علاقة تلازم بين مواقف الشدة والحديث عن المرأة، وفي هذا الحديث ينكشف تيار من الحنين الجارف إلى أحضان (المرأة الأم) تصريحاً أو ضمنياً " [(1)]، فلا يمكن تجاهل عنصر مهم كالأم، المرأة الأولى في حياة الشاعر، والعاطفة الأولى في كينونته الشعورية، حيث إنها في غيابِ الأب، تأخذ دوراً أعمق في حياة الشاعر، فهي أمٌ وأبٌ في الوقت ذاته، ويجسد لنا الشاعر المرأة الجسد، بوصفها التجريدي لملامحها الأنثوية، حيث العاطفة نحو الوصف، والتي يحركها الحب والإحساس بالجمال، وفي حينٍ آخر نجد ملامحَ المرأة الحبيبة، والتي تظهر لنا في أغلب أعماله الشعرية، وقد أفرد لها مساحةً كبيرة، وكأنّه يناقشُ من خلالها لا أزمته العاطفية فحسب، بل واقعه السياسي والاجتماعي المرّ، وظلم الواقع على عاشِقَين أسمى ما يتمنيانه اللقاء للأبد، إذاً فإنّ صورة الأم لدى بخيت تتوعت بين:

- المرأة الأم.
- المرأة الجسد.
- المرأة الحبيبة.

المرأة الأم:

" وأمّي

في صلاةِ الفجرِ

ترفعُ وجهها لله

ليرجعَ طفلها المخطوف

يوماً واحداً

لتراه

---

(1) قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر ،ط1، 1996،ص 75

فمنذُ رأى عروسَ البحرِ

أصبحَ شعرهُ

منفاهْ "[1]

يبدأ الشاعر مقطعه الشعري بكلمة (وأمّي)، بداية لجملةٍ اسمية تقريرية، يبثُ بها بوحه، إنّها الأم التي تخاف على ابنها وهي تراه يكبرُ بين أحضانِ القصائد، والتي تتحول إلى منفىً يأسرهُ رويداً رويداً، حين تخطفُ الحياة بملهياتها الابن من حضن أمّه، سواء كان الواقع بتحدياته من عملٍ أو حب أو غيره، وقد أعطى لأمّه في المقطع السابق رمزيةً دينية (في صلاةِ الفجر)، واختارَ الفجر، وفي ذلك خصوصية، حيث إنها تميّز المؤمن الحق من المنافق عند الله عزّو جلّ، وفي وقتها يوّزع الله الأرزاق على عباده، وكأنّ هذه الأم الريفية البسيطة، فقهت الدين وإن بالفطرة، وعرفت أن دعاءها بالفجر قد يصل السماء السابعة، إنّها عاطفة الأمومة التي لا تنضب، بل تكبر وتتضخم مع مرور الأيام، ليصف لنا الشاعر في هذا المقطع القصير، سيلاً جارفاً من حنان أمّه، التي ما زالت تخاف عليه، وتقرأ الحزن في عينيه، وتدعو من أجله .

" وتلمحُ

صورةَ الأمِّ التي أغنتْ

دمي زهوا

تردُّ يداً

تمدُّ لطفلها الحلوى

بلا شكوى

فأشعرُ أننّي لا زالتُ

أكرهُ

قطعةَ الحلوى ! "[2]

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص 13

[2] الأعمال الكاملة،(ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص26

في المقطع السابق ملمحٌ آخر من ملامحِ حنان الأم، الأمُّ المليئة بالمرادفات الحسيّة، والتي تغني التشكيل اللغوي وجمال السياقات، حتّى وإن أتت مفردةً وحيدةً في النص، إنّها كلمةٌ مشعة، تملأ النفس والروح، تلك الصورة التي تجعل من دم الشاعر حدائقَ غنّاء، فتجعله مليئاً بالانتشاء والزهو، الأمُّ التي تمنع الطعام عن نفسها، من أجلِ أن يأكل أولادها، تلكَ التي تكتمُ شكواها في صدرها، من أجلِ ألا يتسلل الأنين إلى فلذات أكبادها، وهي التي تحبسُ الدمعَ من أجل أن يبتسمَ الآخرون، من أجل كل تلك السمات الراقية فيها، يقف الشاعر متناقضاً من الموقف لا مع الشخص، محبّاً لأمّه، كارهاً لقطعة الحلوى، التي كانت سبباً في حرمانِ أمّه من تناولها، ذلك الكره الجميل من الابن، لأنّه يحس بعظمِ هذا التعاطف الإنساني منها، وبصغَرِ كل ما يقدّمه أمام هذه الإنسانة الرائعة .

" ذهبتُ

إلى بياضِ الموتِ

عبرَ نعومةِ الثعبانْ

وكنتُ أحسُّ موسيقا الفناءِ

تخبُّ في الشريانْ

وأمّي تشتري بالدمعِ

أيامي

من الأكفانْ ! "[1]

المقطع السابق تجسيدٌ لإحساس الشقاء الذي يعيشهُ الشاعر، وقد جعل الصور الحركية متتالية، ليزيد من مشهدية الصورة وحيويتها، فيبدو الموت أبيضَ في المقابل مع أساليب مَنْ يغرِّرون به عبر الوشاية والنفاق والكذب، لقد كان الشاعر بريئاً جدّاً، وهو يرى الثعبان من الخارج ناعماً أملساً، فلا يستطيع رؤية السمّ بين أنيابه، حتّى أنَّ الموسيقا لا تدعو إلى الحب والرحمة، بل إلى الفناء الذي يخب في شرايينه المفرَغَة من كل شيء، فيتسعُ صوت الفراغ فيها، وتتجلى صورة الأم هنا، في الفقر والبؤس، وكأنّها عدمت كل مقومات الحياة، لتشتري بدمعها أيام أولادها من بائعي الأكفان، قمةُ الشقاء والبؤس، هذه الصورة المأساوية للشاعر وأمّه، لكن على حزنها

[1] الأعمال الكاملة، (ديوان شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص29

الشديد إلا أنّه دليلٌ على مقاومةِ الأم للواقع البائس، حتّى اللحظةِ الأخيرة، وفي ذلك صبرٌ وتحدٍ وإصرارٌ على الحياة .

" ستوقظُ

أمِّيَ الطفلَ

الذي

لم تنسَهُ فيّا

وتُوقظُ عمرَها

المسفوحَ

في أضواءِ عينيّا

فأصحو

والدعاءُ الُحلوُ

يخفقُ

بينَ كفيّا "[1]

يبدأ الشاعر مقطعه بالفعل المضارع (ستوقظُ)، لتتوالى بعد ذلك الأفعال المضارعة، وتبرز هذه الصور الحركية، وتعطي للصورة الشعرية امتداداً سمعياً وبصرياً واضحَين، يكبرُ الشاعر مع مرور الأيام، وبشهادة التقويم، إلا أنّها تراه صغيراً، عادةُ الأمّ في رؤيتها لأبنائها، فهي تظل تعاملهم برقة، كالأطفال تماماً، فالآخرون في الواقع لا يستطيعون رؤية الشاعر بعينَي أمّه، سيرونَهُ كبيراً، تخطّى الطفولة منذُ زمن، إلا الأمّ لا تنسى ذلك الطفل الصغير المخبَأ في داخله، نظرةٌ واحدة من عينيها المتعبتين في عيني ابنها، تعيدُ لها الوهج والألق، وكأنّ تعب الحياة بأسره ينزاح عن كتفها حين ترى ابنها بين كفيها، وإن بلغَ من العمر عتيّا، وقد أعطى الشاعر في آخر المقطع أمّه رمزيةً دينية، وهي تدعو له بأجمل الكلمات، فيستيقظ على هذا الدعاء الجميل الذي يملأ قلبه بالنبض، وحياته بالنور .

" فيا ريحانةَ

---

[1] الأعمال الكاملة ديوان (شهد العزلة)، أحمد بخيت، ص 93

الآلامِ

يا أمّي

كفاكِ دموعْ

تلا ألواحهُ موسى

وآبَ الماءُ

للينبوعْ

وطفلكِ عادَ متصلاً

بحبلِ *الصرّةِ

المقطوع "[1]

يبدأ الشاعر أشطره الشعرية بالنداء على أمّه (يا ريحانةَ الآلام)، تلك الريحانة الجميلة المتوهجة وحدها بينَ الأشواك، لتمتلئ بالألم والدموع، ليطلب منها أن تكفَ عن الدمع، فقد تلا ألواحه موسى، وعادَ إليها طفلها، كأنّه متصلٌ بحبلها السريّ، وذلك أقوى التحام بين الطفل وأمّه، إذ كان جنيناً في رحمها قبل أن يخرج إلى الدنيا، إنّها صورة الأم المتألمة، تلك الأم التي لا تُختصر في جسد الأمومة، قد تتجاوز ذلك لأنْ تكون الوطن مصر، أو المرأة المصرية التي تبكي غياب أبنائها، ليأخذ الشاعر دور الطفل الممتلئ بالحنان، والذي عاد من أجل أن يخفف عن أمّه، ويكفكف دموعها .

المرأة الجسد

" إنها "لارا" التي تشبهُ "لارا"

شهقةُ "التوليب" في خدِّ العذارَى

أعلنتْ للنهرِ عنْ "حنَّائها"

يا صبايا الماءِ كسِّرنْ الجرارا

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان جبل قاف)، أحمد بخيت، ص 374

- ويغلب على ظنّ الباحثة، أنّ الشاعر قصد بها (السرّة)

ذاتَ ليلٍ ما أراقتْ شَعْرَها

في "سَمَرقَند" انتشينا في " بُخارَى" "[1]

يبدأ الشاعر مقطعه الشعري بالتأكيد، ليؤكد أنَّ لارا لا تشبهُ إلا نفسها، ويشبه خدها بزهرة التوليب وهي تتورد، ناشرةً زهوها وعطرها لكل من يراها، وفي ذلك وصف جسدي، أراد من خلاله الشاعر أن يبينَ مدى رقةِ وجهِ لارا وجمالها، ولارا ما إن كشفت عن يديها حتى بان نقش الحنّاء، لتغار كل صبايا النهر منها، ويكسِّرن الجرار دون وعي، من شدة جاذبية جمال حناء لارا، حتّى أن الشاعر يصف شعرها الأسود، فمن جمالهِ اقتربت المسافات والحدود، واشتمته الطبيعةُ بأسرها، فانتشت الدول، إنَّ الشاعر يركز على الوصف الجسدي في هذا المقطع، وكأنّ لارا خارجةٌ من حكايات ألف ليلة وليلة، حتّى أنّه يجعل القارئ وكأنّه أمام شاشةٍ للسينما، يسمع ويشاهد ويعيش .

"بابلٌ" سكَرى على أهدابِها

والصبايا الفارسياتُ غَيارَى

أشفقَ الإسكندرُ الأكبرُ مِنْ

فتنةٍ أعلى مِنَ السيفِ انتصارا

نِصفُها أنثى،ونِصْفٌ طفلةٌ

تجعلُ الصقرَ إذا شاءت هَزارا

صارخاً في الجُنْدِ غُضُّوا سيفَكم

ضلَّ مَنْ يَهْتِكُ عنْ حُسْنٍ سِتارا

سَطَّرت أقدامُها أسطورةً

عن "أمازيغيةٍ" تُغوي الصحارَى "[2]

---

[1] لارا، أحمد بخيت، ص 113-114

[2] لارا،أحمد بخيت،ص 115-116

يكمل الشاعر وصفه الجسدي للارا، وكأنَّ لارا تختصر التاريخ بأسره، وتعبر الجغرافيا متنقلةً بخفة وجمال، فتحمل عبق سمر قند وبخارى إلى بابل التي تسكر على أهدابها، حتّى أنَّ نساء فارس يغرنَ من جمال عينيها، إنّها مشعةٌ بالفتنة، حتّى أنَّ فتنتها تهزمُ السيوفَ والحروب والملوك، حتّى أن الاسكندر الأكبر يعجز أمام حسنها، ويأمر جنودهُ ألا يرفعوا سيوفهم في وجهها، تلك الفاتنة الحسناء التي تسحر بجمالها كل من يراها، ويصف الشاعر غوايتها بينَ الأنوثة المحضة وبين الطفولة البريئة، ذلك الحسُّ الأنثوي المكتمل، الذي يجعلُ الصقرَ أليفاً، والعواصف هادئة، فهي تروِّضُ بأنوثتها كل جامحٍ صعب، وتُذلِلُ كل متعرجٍ عسير، تلك الأمازيغية القادمة من صحراء الجزائر، تحفظُ قدماها الصحراء، حتّى إذا لمستها، أغوت رمالها تحت باطن قدميها، إنّها المرأة الأسطورة التي تجمع الحضارات وتعبر التاريخ متنقلةً بين البلدان، تلك لارا التي يغزلها الشاعر رويداً رويداً بين أبياته في القصيدة .

المرأة الحبيبة

" من أنتِ يا كلماتِ الحبِّ في امرأةٍ

لا يُكتبُ القلبُ إلا حينَ تَكتبُ

قمصاني الشمسُ، إفريقيتي سفرٌ

والقلبُ كالفهدِ، في قمصانِه يَثِبُ

طالعْتُ نجمَك من آسيا وقهوتُنا

تكفي لكي تجعلَ القاراتِ تقتربُ "[1]

يبدأ الشاعر أبياته بالسؤال، ذلك السؤال الذي يفتحُ ممراً ضوئياً بين القصيدة وقلب الشاعر، وكأنّ الشاعر قد غدا بلا كلمات، وتلك المرأة هي التي حملت كلمات الحب بأسرها، ذلك الإفريقي المهووس في السفر، فقلبه أسرعُ من وثوب الفهد، حتّى أنَّ نبضه الداخليّ، يحركُ قميصهُ من الخارج، وفي ذلك دليلٌ على مدى قوة نبضه وسرعته، ومدى قوة تأثير غواية المرأة عليه، حتّى أن الشاعر يستطيع أن يرى وهجها المكتنز في آسيا، وأنَّ ابتعاد القارات بينهما، يكفي أن يُقلّصه فنجان قهوة من الحب، لقد استعمل الشاعر دوالاً كثيرة على الحب (كلمات الحبّ، القلب كالفهد، طالعتُ نجمكِ، القارات تقتربُ)، إنّه يؤكد من خلالها على مدى سطوة تلك المرأة، والتي تجعلُ المستحيلَ ممكناً، والمجازَ واقعاً في نظره .

[1] لارا،أحمد بخيت،ص 109

" من أنتِ؟ يا ياسمينَ الشامِ مُغتربًا

لأنَّ أجملَ ما في الناسِ يَغتربُ

من أنتِ؟ في "مسقطٍ"، والشِّعرُ ثالثُنا

قال "الخليلُ بن أحمد": بيننا نَسبُ

من أنتِ؟ والشاي في "شنقيطَ" مُنسكبٌ

قربَ المحيطِ يُناديني فأنْسَكِبُ

من أنتِ؟ نخلٌ عراقيٌّ سقاه دمي

يصَّاعدُ النخلُ كي يسَّاقَطَ الرُّطَبُ

جبالُ "عمّان" في صمتٍ تُسائلُني

هل سهلُ حورانَ بالجُولانِ يعتصبُ؟

هل كحلُ بيروتَ فوق البحرِ منسرحٌ؟

هل شعرُها في حريرٍ أشقرٍ ذهبُ؟

غنيت طنجةَ عن صنعاءَ فالتمعتْ

أهدابُ مصر وألقتْ حزنَها حَلبُ

من أنتِ؟ و النيلُ لا يروي ظَما أحدٍ

ولا تَنَفَّسَ في أحضانِهِ العربُ "[1]

تلك المرأة العربية التي تتجلى في أغلب الدول العربية وعواصمها ومدنها، حيث يعود للسؤال المفتاحي (مَنْ أنتِ ؟)، فهو لا يعرفُ اسمها، لكن يعرفُ بأنّها تجمعُ الكل في روحها المتوهجة، إنّها تحمل عبق العروبة الممتد من البحر حتّى النهر، فهو يتخيلها في كل مكانٍ وزمان، إنّها المحملة بعبق ياسمين الشام الأبيض، فالشاميّ أين ما مضى، تستطيع أن تشمَّ رائحة وطنه فيه، لا يمكنُ أن تراه فلا تعرفه، وهي تلك الشامية التي تحمل وطنها ياسميناً عاطراً،

[1] لارا،أحمد بخيت،ص 109

فتصبحُ أجمل الغرباء في أقصى المدن، ثم يسألها الشاعر إن كانت عُمانية، فالشعر يجمعهما في مسقط، فهنالك نسبٌ لغوي ممتد وعريق، فإن التراثَ مُوَحَدٌ بينهما، يعودَ ليسألَ إن كانت موريتانية، فمَنْ هي في كؤوس الشاي، والشاعر ينسكبُ مع كل شهقةٍ ورشفة، تلك التي تعبرُ الخليج والمحيط، لتصبحَ نخلاً عراقياً سامقاً، يلقي بأشهى الثمر، الرطب الجنّي، هي التي تجمعُ السهول والهضاب، بين حوران والجولان، وهي المثيرة للأسئلة، الممتلئة بالكنوز، وكأنّها تمتزج مع بيروت، فهل ذاك الكحل كحلها ؟ تلك الشقراء، التي تخفي شعرها الذهبي بين الحرير، تلك التي تحمل عيناها جمال المغرب واليمن، حتّى تتألق عيون مصر المتمثلة بعيني الشاعر، وتلقي حلب حزنها الممتد حتى هذه اللحظة، هي القادمة إلى مصر، ومصر لم تعد تشفي جراح المكلومين، وذلك النيل لم يعد يروي الظامئين، ولم يعد يهب الأنفاس للعرب، تلك الأسئلة المتوالية التي تفتح القلب للوجع، العين للدمع، والجرح للنزيف، فتلك المرأةُ التي قاربت بين القارات، وحدت بين الدول العربية حين جمعتها بأسرها بين عينيها، إلا أنَّ السياسة والحدود والواقع حاصر ذلك الجمال وإشعاعه، وإن توالي الأسئلة بينَ(مَن وهل)، أثرى السياقات في القصيدة، فأنارَ التشكيل اللغوي بأبهى الأنوار، وجعلَ الدلالات أكثر اتساعاً وعمقاً، لقد قارب بلغته بين المستحيلات، فأدهش القارئ بنصٍ ممتلئ بالجمال وإن غارَ بين أبياته الحزن .

كحلُها شِعرُ رثاءٍ ذابحٍ

منذ أبكى كحلُ "بلقيسَ" "نزارا"

أيها الشرقُ لماذا دائما

تذهبُ الأنثى إلى الحبِّ انتحارا؟

نقتلُ الإنسانَ كي نحملَه

صورةً في القلبِ نُعطِيها إطارا

ألفُ تَمثالٍ أقمناهُ لهُ

ثُمَّ ذرَّينَاهُ في الريحِ غُبارا

قال "زارادشت": لارا دميةٌ

لم تصدقْ دمعةٌ ما قال زارا

"كانَ يا ما كانَ" كانت قصةٌ

عن عروسِ النيلِ نحكيها صغارا

عن قرًى عَطشى ونيلٍ شاحبٍ

عن دبيبِ الخوفِ في ليلِ الحيارى"[1]

إنّه يجمع المرأة في أكثر من زمنٍ وسياق، منذ بلقيس نزار إلى ما بعد ذلك، حيث إنه أفضى بالتساؤل للشرق، وكأنّ المجتمع الشرقي هو السبب في معاملته الغير عادلة للمرأة، وأنّ عليه أن يكون أكثر عدلاً ورقةً معها، وخاصّةً في مسألة الحب، لتظل قصص الحب هي مجرد قصص متداولة لا شيءَ يثبت واقعيتها، وأن عروس النيل هي مجرد قصة تراثية، إنّ الاصطدام بالواقع يجعل الشاعر، يسرد لنا حقيقة المرأة بكل هذا التناقض، فالنيل أعجز من يروي ظمأ عاشِقَين على ضفافه، إن العطش يقتله، وليل الحيرةِ ينسدلُ من فوقه، حيث شبه كحل لارا بالرثاء الذي يذبح متلقيه، وشبه لارا بالدمية في سياقٍ آخر، وفي ذلك دليلٌ على أن المرأة لا حول لها ولا قوة في الواقع الشرقي، فهي مغلوبٌ على أمرها في أغلب المسائل، وهو يريد بتوالي استخدامه للأفعال المضارعة (تذهب، نقتل، نعطيها، تصدق، نحكيها)، إعطاء الصورة حيويةً متجددة، لا تجعلها في دفةِ السردِ والرتابة، ولقد نجحَ الشاعر في رسم ملامح الحب المنطفئ من خلال وصف لارا من وجهةِ نظره، والتي لا تستطيع أن تحمل الحب إلا حبيساً في قلبها، لأنّ المجتمع اعتادَ على ذلك .

---

(1) لارا، أحمد بخيت، ص 119–120

الفصل الرابع

التناص في شعر بخيت

الفصل الرابع: التناص في شعر بخيت

المبحث الأول: التناص الديني

- التناص مع القرآن الكريم
- التناص مع الحديث الشريف
- التناص مع السيرة النبوية الشريفة

المبحث الثاني: التناص الأدبي

المبحث الثالث: التناص التاريخي

المبحث الأول: التناص الديني

إنَّ التناص الديني من أهم محاور التناص التي تثري الدلالة، وتجعل النص أكثر إشعاعاً ورمزية، فقد كان التراث الديني في كل العصور مصدراً سخياً من مصادر الإلهام الشعري، حيث يستمد منه الشاعر نماذج وموضوعات وصوراً أدبية، والمهتم بالشعر العالمي يدرك كم هو حافل بالأعمال الأدبية العظيمة التي محورها شخصية دينية أو موضوع ديني[1] فما المقصود بالتناص الديني؟ هو تداخل نصوص دينية مع النص الروائي الخاضع للولادة، عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية[2] ويقصد به تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس والتضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الكتب السماوية الأخرى مع النص الأصلي للقصيدة بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الشعري، وتؤدي غرضاً فكرياً أو فنياً أو كليهما معاً [3]، إنّ المساحة المتسعة التي أفردها القرآن والسنة، منحت الشعر طاقةً متوهجة، وإيحاءاتٍ عميقة، ما كانت لتكون دونه، فالقصص القرآنية والمواقف النبوية أعطت العقل امتداداً لغوياً وفكرياً جديداً، ساهم في تكوين إحداثيات جديدة للنص الأدبي، والتناص لا يكون من أجل التناص، فلا عبثية في استخدامه، إذ يجب أن يكون موافقاً للسياق والمضمون، بما يخدم الفكرة والنص على حدٍ سواء، ويضفي ألقاً جديداً على الصورة الشعرية، واستخداماً متجدداً للبنى التركيبية في القصيدة، وقد تنوع التناص الديني عند بخيت، بين ثلاثة فروع، وهي:

- التناص مع القرآن الكريم.
- التناص مع الحديث الشريف.
- التناص مع السيرة النبوية الشريفة.

التناص مع القرآن الكريم

إنَّ القرآنَ الكريمَ إلهامٌ متجدد لروح المسلم في كل زمانٍ ومكان، فلقد شكّل القرآن الكريم بفضل فصاحته وبلاغته التي تحدّى بها الله تعالى فصحاء العرب، نصّاً مقدساً ومصدراً إعجازياً أحدث ثورةً فنية على معظم التعابير التي ابتدعها العربي شعراً ونثراً، وحين نحاول استنطاق القصائد التي حوت متناصاتٍ قرآنية، يتبين لنا بوضوحٍ محاورة النصّ الغائب المتمثل في القرآن

[1] انظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد،دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص95

[2] انظر :التناصَّ نظرياً وتطبيقياً- مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناصِّ في رواية : (رؤيا) الهاشم غرابية، أحمد الزغبي، مكتبة الكتاني، إربد، 1993م، ص32

[3] انظر :السابق، ص11

الكريم، ومدى العلاقة المتشابكة بين النص الغائب ونصنا الحاضر، فالإشارة القرآنية تغنّي النص الشعري، وتكسبهُ كثافةً تعبيرية، وتعطيه تطابقاً بين لغة الإشارة وسياق المعاني[1] وتُعّد القرآنية نمطاً معاصراً يتجلى فيه تعامل الشعراء مع النص القرآني، إذ استحضر بموجبه النص القرآني أو استضيف في النص الشعري، بهدف إغناء النصوص الإبداعية بطريقة (قصدية، غير قصدية)، (مباشرة، غير مباشرة)، تتشكل من خلالها نصوصهم الإبداعية [2]، فهي إذن آلية من الآليات التي يتوسل بها المبدع في تشكيل نصوصه الإبداعية، لكي تُلغي الرؤى والأنساق والأبنية والإيقاعات بأسلوب يقترب من سياق القرآن الكريم [3]، ولا عجب في ذلك فالقرآن الكريم فصاحة وبلاغة لا منتهيان، كلّما قرأهُ المرء كلّما اتسعت المدارك العقلية والروحية له، وكلّما استوحى الشاعر مفرداته وصوره منه، كلّما ازدادت توهجاً وجمالاً، إنّه بحرٌ لغوي لا ينفذ، ومسارات ضوئية لا تنتهي، فعلى العابر فيها اكتشاف جمالها وروعتها وحسن توظيفها داخل النص الأدبي، فبراعة الاستخدام الشعري هو مَنْ يصنع الفارقة بين شاعرٍ وآخر، فمَنْ يجيد توظيف التناص متوافقاً مع السياق، يجيد تقديم عملٍ متكاملٍ للقارئ، زاخرٍ بالتجديد والإبداع، ومن النماذج الشعرية التي تضمنت تناصاً مع القرآن الكريم عند بخيت:

" رَتَّلْتُ

"وَالتِّينِ والزَّيْتونِ"

ألفُ يَدٍ

عَمْياء

تَقْتَلعُ الزَّيتونَ وَالتِّينا؟

لا الوَحْيُ أَسْرَى بها

لِلْقُدْسِ

مِئْذَنَةً

وَلا تَجلَّى لها

---

[1] انظر : الأشكال الشعرية في ديوان الششتري (رسالة دكتوراه)، حياة معاش، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2010، ص87

[2] انظر : القرآنية في شعر الرواد في العراق (رسالة ماجستر)، إحسان محمد جواد، جامعة القادسية، العراق، 2000،ص12.

[3] انظر : تأجيل النص قراءة في ايدلوجيا التناص، د. مشتاق عباس معن، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ط1، 2003، ص 170.

في "طورِ سينينا"[1]

إنَّ الشاعر يركّز على استعراض قدسية المكان والارتباط السماوي معاً، فالقدس تتميز بزيتونها وتينها، مهبط الديانات السماوية الثلاث، ليتناص مع الآية القرآية الكريمة: ﴿وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ * وَطُورِ سِينِينَ﴾ [2]، فالله عزَّ وجلّ يقسم بهاتين الشجرتين المباركتين(التين والزيتون)، والشاعر يتعجب أنَّ اليد العمياء – إشارة إلى كل عدو ومتآمر– تقتلع هذه الأشجار المباركة، وقد أقسم الله بها، ليبين مدى قبحِ فعلها، وعمائها عن النّص القرآني، والقيمة المقدسة لها، لتبقى القدس أسيرة حزنها الطويل، يقتلعون أشجارها، ويقتلون أهلها، ويهدمونَ بيوتها، وما من مغيثٍ لها، لقد أسهمَ التناص القرآني في إيضاح المفارقة التي يرغب الشاعر في إيصالها، بأنَّ اليهود مع المتآمرين، لا يدركون فداحةَ ما تصنعهُ أيديهم، وهم ينتهكونَ القداسة، ويسفكون الدماء، وإن صمتَ العالم، فإنَّ الله يمهلُ ولا يهمل .

" ليْ أَوَّلُ الحُبِّ يا أُمِّي

وَآخِرُهُ

وَالكَوْثَرُ العَذْبُ لا يَسْقيكِ غِسْلينا " [3]

يصنع الشاعر من الكوثر العذب رمزاً لوطنهِ، ومن الغسلين رمزاً لكلِّ من يحاول تشويه حقيقة جماله عبر ارتكاب المحرمات بحق الشعب المصري، إنَّ الشاعر من خلال استجلاب هذين المعنيين، يريد بهذا التضاد الرمزي، أن يبين أنَّ وطنهُ لن يذيقه الصديد، فهو أرقُّ من ذلك، وأعذب، متناصاً مع المفردة القرآنية في الآية الكريمة: ﴿وَلَا طَعَامٌ إِلَّا مِنْ غِسْلِينٍ﴾[4] والغسلين صديد أهل النار، وأهل مصرَ طيبون، مهما حاولَ المجرمون تحويل الكوثر إلى صديد، فإنّه النيل سيبقى عذباً في شفاهِ أبنائه.

" هلْ قرأتَ السماءَ في القلبِ؟

أدري

لستُ "طَهَ "

---

[1] لارا، أحمد بخيت،ص 14

[2] سورة التين، آية 1–2

[3] لارا، أحمد بخيت، ص22

[4] سورة الحاقة، آية 36

فهل قرأتَ، لتَشْقَى؟

السماواتُ

ما خُلِقْنَ لِتهْوِي

والخِياناتُ

ما اخْتُرِعْنَ لتَرْقَى "[1]

إن الأبيات السابقة تعرضُ تأملاً عميقاً للشاعر، فهل يخاطب الإنسان في داخل كل مواطنٍ مصريّ أم يخاطب الإنسان داخل الحبيبة ؟، إنّ هذا التمويه الذي تصنعه هذه الشيفرة الشعرية، تجعل القارئ يتأمل في عوالم أعمق من المساحة المتوقعة، وقد جعل نصه أكثر دلالةً وإيحاءً، الاستيحاء القرآني مع الآية الكريمة: ﴿طه * مَا أَنْزَلْنَا عَلَيْكَ الْقُرْآنَ لِتَشْقَى﴾[2]، إنَّ سؤاله (هل قرأت السماء في القلب؟)، يفتحُ الجرحَ في صدر الشاعر، فما القراءة لأجلِ القراءة، بل لإحصاء الوجع المنبثق عن الواقع المقهور، مؤكداً على شقائه، لأنّه ليس النبيّ، هو البشريّ الذي لا يستطيع أن يشفيَ قلبه من نزيفٍ متواصل، يزيدهُ حالُ الوطن، وانكساراته أمام عينيه، ورغم ذلك فإنّه يدرك أن مصر أعلى من الخيانات، لأنّها كالسماء لا تسقط، الخيانة وحدها لا تستطيع الطيران، حتى ولو صنعت أجنحة، فإنّها ستسقط فوراً، ما يجعل هذه المعاني أكثر عمقاً الاستيحاء القرآني مع الآية الكريمة: ﴿ تَنْزِيلًا مِمَّنْ خَلَقَ الْأَرْضَ وَالسَّمَاوَاتِ الْعُلَا﴾[3] فلم يخلق الله عز وجل السماء إلا عالية، ولا يمكن لها إلا أن تكون كذلك، مؤكداً على أنَّ مصرَ أرفعُ من الخيانات، وأقوى من المؤامرات، وأنّها ستنتصر بإرادة الأحرار فيها لا محالة .

" رُبّما تولدُ النجاةُ

من النارِ

بنارٍ

تؤجِّجُ اليأسَ

حَرْقا

---

[1] لارا، أحمد بخيت، ص 36

[2] سورة طه، آية 1-2

[3] سورة طه، آية 4

رُبّما تغرَقُ السّفينةُ

فاضْرِب

بِعَصاكَ البحارَ تَنْشَقُّ شَقّا "[1]

يحاول الشاعرُ في أبياته السابقة ألا يصنع سدّاً أمام الأمل، ليتناص مع الآية القرآنية ﴿إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا﴾[2]، فإنَّ تلك النار التي تحاول إغراق السفينةِ، يمكنُ أن نجدَ خلالها طوقَ النجاة، إذا عرفنا سبيلَ إطفائها، يستوحي الشاعر أبياته السابقة من الآية الكريمة: ﴿فَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ أَنِ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ ۖ فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ﴾[3]، إنّه يستدعي حادثة ضرب موسى عليه السلام للبحر بعصاه، ليستطيع النجاة من فرعون وجنوده، وما انشق إلا لإيمان موسى بقدرة الله على شقه، وكذلك الإنسان الحر في مصر، عليه أن يؤمن بأنه قادرٌ بإيمانه وإخلاصه أن يشق كل العواصف والبحار التي تحاول إطفاء ثورته والقضاء عليها، ففرعون ميتٌ لا محالة، وخير شاهدٍ على ذلك، قصته مع موسى عليه السلام .

" لقد ناديتُ

حينَ وهنتُ

واشتعلَ الصّبا

شيبا

وكان الرزقُ

في المحرابِ

رمزاً يكشفُ الغيبا

وكانت عاقراً

دنيايَ

ربّي

[1] لارا، أحمد بخيت، ص 39

[2] سورة الشرح، آية6

[3] سورة الشعراء، آية 63

هبْ لنا حبًّا "[1].

يتناص الشاعر في الأبيات السابقة مع قصة زكريا المذكورة في القرآن الكريم، حين دعا ربّه: ﴿ قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا﴾[2]، الدعاء الذي يصنع المعجزات، حين يثق العبد بقدرةِ ربّه، إن المفارقة في الأبيات السابقة تكمن بين شيب زكريا وطلبهِ للولد في سنٍ كبيرة، وشيب الشاعر وطلبهِ للحبّ الذي سيعيده شاباً، لقد بيّنَ التناص هنا، مدى شقاء قلب الشاعر، وثقته أن الحب الصادق ابنٌ جميل، يعيدُ لقلبه ربيعه المفقود، معاوداً الشاعر تناصه مع زكريا ﴿ كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا المحراب وَجَدَ عِندَهَا رِزْقًا﴾[3] فالرزق هنا يمثّلُ رمزاً مشتركاً في النص القرآني والأدبي، ففي القرآن هو هبةُ الله لمريم، وفي الشعر هو آيةٌ لبخيت على أنَّ الفاهم لقدرِ الله، يستطيع تتبعَ أسراره، والاستمتاع بجمال حكمته .

" ثقبتُ

سفينةَ الفقراءِ

كي تعمى

عيونُ البغضْ

ذبحتُ

نبوءةَ الطغيانِ

كي ينمو الحنانُ الغضّْ

أقمتُ

جدارَ أهلِ الحبّ

حينَ أرادَ أنْ ينقضّْ "[4]

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان صمت الكليم)، أحمد بخيت، ص252

[2] سورة مريم، آية 4

[3] سورة آل عمران، آية 37

[4] الأعمال الكاملة (ديوان صمت الكليم)، أحمد بخيت، ص257

يزخر المقطع السابق بالمتناصات القادمة من سورة الكهف، فهو يتناص مع الآية الكريمة ﴿أَمَّا السَّفِينَةُ فَكَانَتْ لِمَسَاكِينَ يَعْمَلُونَ فِي الْبَحْرِ فَأَرَدتُّ أَنْ أَعِيبَهَا وَكَانَ وَرَاءهُم مَّلِكٌ يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْبًا﴾(٢)، قاطعاً بذلك أي تعجبٍ من فعلٍ قد يصدرُ عنه، السفينة التي ثقبها الخضر عليه السلام، لم تكن إلا لمساكين، لكن أمر الله كان أعظم، وقدره كان أعدل، لأنَّ ملكاً ظالماً كان يستولي على السفن، فمنع ذلك الثقب، بلاءً أعظم، وهو الاستيلاء على السفينة، كذلك سفينة الشاعر، هو لا يبالي بثقبها، حتّى لا تغرقها العيون الحاسدة والكارهة لجماليتها، وحُسن مسيرها، ويعود ليتناص مع الآية الكريمة من سورة الكهف: ﴿فَانطَلَقَا حَتَّىٰ إِذَا لَقِيَا غُلَامًا فَقَتَلَهُ قَالَ أَقَتَلْتَ نَفْسًا زَكِيَّةً بِغَيْرِ نَفْسٍ لَّقَدْ جِئْتَ شَيْئًا نُّكْرًا﴾[2]، إذ أنَّ القتلَ هنا لم يكن اعتباطياً، بل جاء نتيجةَ أمرٍ إلهي، فما الظاهرُ دالٌّ على الباطن، فهي دعوة للشاعر أن يتنبه المرء لما وراء الأفعال، فبلاءٌ أقل يدفع بلاءً أعظم، ويتناص الشاعر أيضاً مع الآية الكريمة: ﴿فَانطَلَقَا حَتَّىٰ إِذَا أَتَيَا أَهْلَ قَرْيَةٍ اسْتَطْعَمَا أَهْلَهَا فَأَبَوْا أَن يُضَيِّفُوهُمَا فَوَجَدَا فِيهَا جِدَارًا يُرِيدُ أَن يَنقَضَّ فَأَقَامَهُ ۖ قَالَ لَوْ شِئْتَ لَاتَّخَذْتَ عَلَيْهِ أَجْرًا﴾ [3]، فالشاعر يقيمُ جدارَ حبّه، حتّى لو تعجب الجميع من ذلك، وهو لا ينتظرُ مقابلاً على فعلهِ الحَسَن، فهو يؤمن أنَّ الإقدام على الخير، لا تساؤلَ فيه .

" كأنّي يوسفُ الصدّيقُ

يجتازُ الصراطَ الصعبْ

به همّتْ

وهمَّ بها

وحينئذٍ .. أضاءَ القلبْ

رأى برهانهُ الأعلى

ولا برهانَ

إلا الحبّ "[4]

---

[1] سورة الكهف، آية 79

[2] سورة الكهف، آية 74

[3] سورة الكهف، آية 77

[4] الأعمال الكاملة (ديوان صمت الكليم)، أحمد بخيت، ص260

يستدعي الشاعر مفرداته من الآية الكريمة في سورة يوسف: ﴿وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِۦ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَن رَّأَىٰ بُرْهَانَ رَبِّهِۦ ۚ كَذَٰلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ ۚ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ﴾[1]، والتناص هنا من أجل إلقاء الضوء على المفارقة التي يرغب الشاعر في كشفها، مع اختلاف المضامين بين الموقفين والدلالات، لكنّ برهان الله واحدٌ لا خلاف فيه، يضيءُ قلب المؤمن حيثما كان، ومهما كان الموقف صعباً، والحب في نهاية المقطع الشعري، يجعلنا نتساءل إن كان يقصد الشاعر به الحب الإلهي الذي تجلو معه كلّ فتنة، ويُقدَم على كل حبّ شهواني ؟ ربّما كان ذلك، لأنّ ما أبعد يوسف عن امرأة العزيز، كان حبّاً أقوى، وهو حبّ الله عز وجلّ، والرغبة في رضاه، وهذا ما يرغب الشاعر في تأكيده من خلال هذا التناص.

" أليسَ الحبُّ

أقنومَ الحياةِ

ومبدأ التكوينْ

له شرفٌ إلهيٌّ

يصوغُ

ويكسرُ القانون ؟

يشاءُ الحبُّ

حين يشاءُ

ثم يقولُ: كنْ

فيكونْ ! "[2]

إن الشاعر يعطي الحب قوةً خارقة حين يستوحي هذه القوة من الآية الكريمة: ﴿إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾[3]، لا مقارنة بين المتناصات، لكن الشاعر أرادَ أن يقول أن الحب يستطيع أن يفعل كل شيء إذا كان صادقاً وحقيقياً، حيث إن التناص هنا، منح التعابير

---

[1] سورة يوسف، آية 24

[2] الأعمال الكاملة (ديوان صمت الكليم)، أحمد بخيت، ص263

[3] سورة يس، آية 82

الشعرية دلالاتٍ أقوى وأعمق، مع تأكيد الباحثة أن الله سبحانه وتعالى ليس كمثله شيء ولا تعطى صفة الخلق والقدرة لأشياء أخرى، تنزيهاً وتقديساً لذاته العلية.

" لها المجدُ

الفؤادُ يذوبُ

والكلماتُ

لا ترقَى

زوالي زالَ

حينَ بلغتُ

سدرةَ حبّها الأبقَى

وقلتُ:

خلقتِنِي عشقاً

أميتيني إذنْ

عِشقا "[1]

يستخدم الشاعر مفردةً قرآنية (سدرة)، حيث فيها يكمن عرش الله عز وجلّ، فهو أعلى مكانٍ فوق السماوات السبع، (سدرة المنتهى)، واستخدام هذه الكلمة بالتحديد، يدل على مدى علوّ حب المحبوبة في قلب الشاعر، وصوله إلى أعلى درجات الارتفاع في قلبه، فلا شيءَ آخر يستطيع أن يعلو عليه.

" أتى الطوفانُ

ليس هناكَ

إلا الخوفُ

والموجُ

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان صمت الكليم)، أحمد بخيت، ص286.

ولكنّي أنا الجوديُّ

والفُلْكُ الذي ينجُو

وما من عاصمٍ

كالحبِّ

حين يضيقُ بي

اللجُّ " [1]

يوظف الشاعر قصة نوح عليه السلام في القرآن الكريم، مستوحياً الآية الكريمة: ﴿ **قالَ سَآوِي إِلى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْماءِ قالَ لا عاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلاَّ مَنْ رَحِمَ وَحالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ**﴾ [2]، إن تضمين هذه الآية، جعل المقطع زاخراً بالتأويلات والدلالات، وأكدَّ على أنَّ الحبّ، مقدسٌ وجليل، وأنّ قلبه الذي يحمل هذا الشعور الرقيق، يستطيع أن ينجيه من الغرق، حين تهب عليه عواصف الوشاة، وحين يباغته طوفان الحياة بتحدياتها، ولا يقتصر تناص الشاعر على الآية السابقة، بل والآية الكريمة: ﴿ **وَقِيلَ يا أَرْضُ ابْلَعِي ماءَكِ وَيا سَماءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْماءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْداً لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ**﴾[3]، الجودي يمثل معادلاً دينياً جغرافياً، وهو الجبل الذي رست عليه سفينة نوح بعد انتهاء الطوفان، والجوديّ لدى الشاعر يمثل معادلاً عاطفياً معنوياً، فهو يمتلك جسارة الجبل في وجه طوفان المصاعب التي يواجهها في مسيرةِ حياته، فالشاعر هو الجوديّ، لا يأبه بالعواصف والمؤامرات، ليؤكد على شفافية الحب وانتصار الإرادة رغم كل الرياح التي تحاول الفتك بأشرعة العاشقين

" سأخبرُ موقدي النيرانِ

أنّي غائبٌ

ومقيمْ

وأنَّ النارَ

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان صمت الكليم)، أحمد بخيت، ص294

[2] سورة هود، آية 43

[3] سورة هود، آية 44

غيرُ النارِ

إن كان الفؤادُ

يهيمْ

تعجزُ نارُ إبراهيمَ

عن تعذيبِ

إبراهيم "[1]

يوظّف الشاعر النص القرآني من سورة الأنبياء: ﴿ قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْداً وَسَلَاماً عَلَى إِبْرَاهِيمَ﴾ [2]، فالنارُ التي أحاطت بإبراهيم، واشتعلت به، لم تحرقه، لأنَّ أمر الله عز وجلّ نافذٌ بأن تكون برداً على جسدهِ الطاهر، إن نارَ الحبّ التي تشتعلُ في قلب الشاعر تمثلُ مرادفاً للنار التي أحاطت بإبراهيم عليه السلام، وإن اختلف السياق والمضمون معاً، إلا أنَّ الشاعر يريدُ أن يصل بنا إلى فكرة وهي: رغمَ النار التي تحيط به، وتشتعل داخله، إلا أنّه لا يحترق، بل يشعر بلذة الحب، وبسلامه الداخليّ، فنار الحب لا تحرق عشّاقها، بل هي دليلٌ على نُضج الحب واكتماله، وبلوغهِ مبلغاً عظيماً.

" وها أنا ذا

أتلُّ دمي

وقد هتفت بيَ الرؤيا

لقد آمنتُ أنَّ الحبَّ

يجعلُ ميتاً

حيّا

قطعتُ الطيرَ

أشلاءَ

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان صمت الكليم)، أحمد بخيت،ص296

[2] سورة الأنبياء، آية 69

فجاءتْ وحدها سعيا "[1]

يستدعي الشاعر مشهد تقطيع الطير وإتيانها سعياً من الآية الكريمة في سورة البقرة ﴿ وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِي الْمَوْتَىٰ ۖ قَالَ أَوَلَمْ تُؤْمِن ۖ قَالَ بَلَىٰ وَلَٰكِن لِّيَطْمَئِنَّ قَلْبِي ۖ قَالَ فَخُذْ أَرْبَعَةً مِّنَ الطَّيْرِ فَصُرْهُنَّ إِلَيْكَ ثُمَّ اجْعَلْ عَلَىٰ كُلِّ جَبَلٍ مِّنْهُنَّ جُزْءًا ثُمَّ ادْعُهُنَّ يَأْتِينَكَ سَعْيًا ۚ وَاعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ﴾ [2]، لقد اختلف المضمون والسياق بينهما، إلا أنّ الاستدعاء القرآني، منح النص الشعري عمقاً أكبر، ودلالاتٍ أوسع، فالمعادل الديني (الطير) لدى إبراهيم، يتحول إلى معادلٍ عاطفي لدى الشاعر، وكلاهما يمثلُ مرادفاً للاطمئنان واليقين، باختلاف التجربة الشعورية.

" فؤادي

هيكلُ الأنوارِ

شعري هدهدُ النبأِ

يباغتُ بالرؤى

روحي

ويدعوني على الملأِ

ويأتيني بعرشِ الحبِّ

يا ليلايَ

من سبأِ " [3]

يوظف الشاعر النص القرآني في سورة النمل: ﴿ قَالَ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَيُّكُمْ يَأْتِينِي بِعَرْشِهَا قَبْلَ أَن يَأْتُونِي مُسْلِمِينَ﴾ [4]، فعرش بلقيس بالنسبة لسليمان، هو عرش الحب بالنسبة للشاعر، إلا أنّ العفريت الذي أتى بالعرش للشاعر، هو شعره الذي يؤمن بأنّه قادرٌ على تجاوز الحدود والمسافات، وتطويع الصعب أمام إرادته العالية، وعاطفته الجامحة، فالتناص في المقطع السابق

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان صمت الكليم)، أحمد بخيت،ص297

[2] سورة البقرة، آية 260

[3] الأعمال الكاملة (ديوان صمت الكليم)، أحمد بخيت، ص316

[4] سورة النمل، آية 38

منح المتلقي صورة تخيّلية جديدة، وأبعاداً مختلفة، أَثْرَتْ الدلالات، وأثارت التوترات العاطفية بأناقة .

"لا تَتْرُكِي بَابَ الرِّوايَةِ مُشْرَعاً

لِلرَّاوِيَاتِ فَكُلُّهُنَّ شكُوْلُ

وَيُطِلْنَ عُمْرَ الشَّكِّ ما قَصَّرنَ مِنْ

عُمْرِ اليَقينِ وحَبْلُهُنَّ قَتُوْلُ

شَهَرْنَ بِامْرَأَةِ العَزيزِ وَهُنَّ مَنْ

قَطَّعْنَ أَيْديهِنَّ هُنَّ خُبُوْلُ

وَكَأَنَّ أَبْوابَ السَّعَادَة كُلِّهَا

لِلْأُخْرَياتِ وَمَا لَهُنَّ دُخُوْلُ"[(1)]

يستوحي الشاعر توظيفه الشعري السابق من الآية القرآنية الكريمة الواردة في سورة يوسف: ﴿ فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ ۖ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنْ هَٰذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾ [(2)] وقد فتح هذا التناص باباً أوسع للتدليلِ على مراده، وهو يطلب من محبوبته ألا تستمع لروايات الغيورات والحاسدات، وخير دليلٍ على ذلك، تقطيع نساء مصر لأصابعهن عند رؤية يوسف، وكأنّه يقول لها لو عرفوا صدق ما بيننا، لما ذكرنا أحدٌ بشرّ، وتلك نهاية كل من يتدخل في شأنٍ لا يعنيه، أو ينصّب نفسه عارفاً وهو قاصرٌ جهول.

" ربما بابتسامةٍ

في حياءٍ

قالت البنتُ:

---

(1) القاهرة،أحمد بخيت، ص 69- 70

(2) سورة يوسف، آية 31

عُرْوةُ الحبِّ وُثْقى"[1]

يستخدم الشاعر هنا مفردات قرآنية، وهي (عروة) و (وثقى)، والتي وردت في الآية الكريمة: ﴿وَمَن يُسْلِمْ وَجْهَهُ إِلَى اللَّهِ وَهُوَ مُحْسِنٌ فَقَدِ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَى وَإِلَى اللَّهِ عَاقِبَةُ الْأُمُورِ﴾[2]، وهذا التناص يؤكد على مدى إيمان البنت بالحب، وفهو يمثل إيماناً قوياً إلى أقصى درجة، وإن عبرت عنه بابتسامةٍ حيية، لكنّ قلبها يؤمن بصدقه وقوته.

التناص مع الحديث الشريف

يعدُّ الحديث النبوي الشريف المصدر الثاني من مصادر التشريع الإسلامي، بعد المصدر الأول وهو القرآن الكريم، لذا فهو يعتبر مرتكزاً أساسياً للأمة الإسلامية ببنائها الثقافي والاجتماعي والديني، فيتشربه المسلمُ منذ الصغر، لتنبت به غرسةُ الإيمان نباتاً حسناً، ولقد وظف الشاعر عدة أحاديث نبوية، تخدم فكرته وتساهم في تعميق دلالات النص، منها:

" سوفَ يبقى

كلما شَفّ صوتُها

قال: رِفقا

بالقواريرِ

..أيها الشوقُ رِفْقا

ربما ضاقَ خاتَمٌ ذَهَبِيٌّ

حولَ قَلبينِ

لا يثورانِ خَفْقا "[3]

يستدعي الشاعر على لسان المحبوبة حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم عن أنس بن مالك رضي الله عنه عن الرسول صلى الله عليه وسلم قال:" كَانَ يَسُوقُ بِهِمْ رَجُلٌ، يُقَالُ لَهُ: أَنْجَشَةُ بِأُمَّهَاتِ الْمُؤْمِنِينَ، فَاشْتَدَّ بِهِمُ السَّيْرُ، فَقَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: يَا أَنْجَشَةُ،

---

(1) لارا، أحمد بخيت، ص42

(2) سورة لقمان، آية 22

(3) لارا، أحمد بخيت، ص42

رِفْقًا بِالْقَوَارِيرِ"[1]، وفي هذا الحديث استدعاءٌ لعاطفةِ الرجل للترفق بالمرأة، وهي كائنٌ سريعٌ كسره، وفي المقابل تطالب المحبوبة بالترفق بقلبها المشتاق، لئلا يكسره الشوق، فيبقى متألماً بقية العمر، هذه المقارنة التي يعقدها الشاعر بين موقفين مختلفين، يجمعهما أن المرأة ضعيفة، يتوجب الترفق بها دائماً .

" لم يفرض الله

إلا الحبَّ

فاحتشدوا

ضدَّ السماءِ،

وضدَّ الأرضِ،واعترضوا

حدَّثتُهم كَذبُوا،

خاصمتُهم فَجَروا،

آمنْتُهم غَدرُوا،

عاهدتُهم نَقَضُوا "[2]

إنَّ الشاعر يمنح عاذليه في الحب صفة المنافقين، متناصاً مع الحديث الشريف لرسولنا الكريم صلى الله عليه وسلم، وهو عَنْ عَبْدِ اللَّهِ، أَنَّ النَّبِيَّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، قَالَ: " آيَةُ الْمُنَافِقِ ثَلاثٌ: إِذَا حَدَّثَ كَذَبَ، وَإِذَا وَعَدَ أَخْلَفَ، وَإِذَا ائْتُمِنَ خَانَ "[3]، ذلك الحب السماويّ، الذي ألّف الله به قلوب البشر، يصرُّ البعض أن يغفل نورانيته المشعة، فيتخذ من الكذب حديثاً، ومن الوعد خيانة، حالهم حالُ من يبتسم في وجهك وهو يستلُّ خنجرهُ، ليغرزهُ في منتصف ظهرك .

---

[1] الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه "صحيح البخاري"، للإمام الحافظ أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري (256 هـ)، تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، الراوي: أنس بن مالك، دار طوق النجاة، ط1، 1422هـ،ص6210.

[2] لارا، أحمد بخيت، ص 59.

[3] صفة النفاق ونعت المنافقين، أبي نعيم الأصبهاني، تحقيق:عامر صبري، البشائر الإسلامية، بيروت، 2001، ص 40

التناص مع السيرة النبوية الشريفة

إنَّ السيرة النبوية الشريفة زاخرة بالمواقف والعظات، وإنَّ المتتبع لها مستزيدٌ من الحكمة والصفاء القلبي، فهي مشكاة هداية، ونورٌ يُجلي ليلَ الشكّ، لقد وظّف الشاعر العديد من المواقف التي عرضتها لنا السيرة النبوية، منها:

" طلبتُ السرَّ

للدنيا

فألهاني

عن الدنيا

وحين أجاءني للغارِ

قال: عزاؤكَ الرؤيا

فقلتُ:

أنا الفتى الأميُّ

قالَ: تحمّلِ الوحيّا "[1]

يستدعي الشاعر في المقطع السابق قصة الرسول الله صلى عليه وسلم حين نزل عليه الوحي في الغار، ملهماً العشق بعداً دينياً مقدساً، فالشاعر لا يجيدُ تجربةَ الحبّ، لكن الحبّ يجبره على التجربة، إن هذا التناص مع هذه القصة، فتح باباً واسعاً للدلالة، فعدم معرفة القراءة للرسول لم تعفهِ من قراءة القرآن، وكذلك عدم معرفة الشاعر للحب ومداراته، لم تعفه من خوض التجربة وعيشها .

" يداكِ

كأنّما ملكانِ

ينتميانِ للأعلى

أراحاني

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان صمت الكليم)، أحمد بخيت،ص253

وشقّا الصدرَ

عن دنياهُ

واستلّا

فحبُّك

في هتافِ الرّوح

قرآني الذي يُتلَى "[1]

يستدعي الشاعر حادثة شق الملائكة لصدر الرسول صلى الله عليه وسلم، وكأنّ يد الحبيبة ملاكٌ يطهّر قلبه من وساوس الشيطان، حين يشقه بحب ورقة، وفي ذلك إسقاط جديد للنص الشعري، مستعيناً بحادثة نبوية معروفة، ليؤكد على نقاء قلبه المحبّ، وشفافيته .

" خلعتُ

قميصي البشريِّ

عند بدايةِ الدربِ

صعوداً

نحو أفقِ الوعدِ

والإسراءُ

من قلبي

إلى معراجيَ الروحيّ

نحو حدائق الغيبِ "[2]

يستخدم الشاعر لفظتي (الإسراء) و (المعراج) من الحادثة النبوية المشهورة (الإسراء والمعراج)، فالمسجد الحرام الذي يمثل معادلاً دينياً في قصة الإسراء، هو القلب الذي يمثل معادلاً أدبياً لدى الشاعر، فكلاهما نقطة إسراء، باختلاف الحادثة، والروح هي المعراج بالنسبة

[1] الأعمال الكاملة (ديوان صمت الكليم)، أحمد بخيت،ص258

[2] الأعمال الكاملة (ديوان صمت الكليم)، أحمد بخيت،ص261

للشاعر، نحو أسراره الداخلية العميقة، والتي تسهم في تشكيل كينونته، ونورانيته الخاصّة، إنّ هذا الاستلهام فتح الباب لتوظيف جديد للمتناصات الدينية، بما يخدم الدلالة والانزياح الشعري بشكلٍ أعمق .

" أنا فيها

التقاءُ الحبِّ

والإيمانِ والأشعارْ

ولكنّي أغارُ

على محبّتها

من الأغيارْ

رموزُ الحبِّ

تحرسهُ

كما حرسَ الحمامُ

الغارْ "[1]

يستحضر الشاعر في المقطع الهجرة النبوية الشريفة للرسول مع صاحبه أبي بكر، حين اختبأ في الغار وحرست بوابته حمامة، فالشاعر هو الهارب من سطوة الواقع وأزمته الاجتماعية، مهاجراً نحو الحب والإيمان، فلا يخشى حين يعلنها من الوشاة والحسّاد، لأنّه يعلم أنّ نقاء الحبّ في داخله، قادر على حراسة غار قلبه المشع بأسراره الروحية المتصلة بأيقونة الحب .

" لي الإسراءُ

والمعراجُ

يا مسْطُوريَ المُنْزَلْ

براقُ الشعرِ

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان صمت الكليم)، أحمد بخيت،ص280

لوَّحَ للجمالِ

وطارَ للأجملْ

وكان عزاءنا

أنّا

بلغنا المُطلقَ الأكملْ "[1]

يستخدم الشاعر (الإسراء) (المعراج)، (براق) معاوداً استلهام قصة الإسراء والمعراج، لكن بمضامين مختلفة، فإسراء الشاعر من قلبه ومعراجه نحو عوالمه الروحية، لم يكن عبثياً، فالشعر هو مَنْ منحه امتلاكَ هذا السفر الروحي، فالشعر هو براقه الذي يحمله لاكتشاف الأسرار، واستمرارية اكتشافها .

[1] الأعمال الكاملة (ديوان صمت الكليم)، أحمد بخيت،ص323

المبحث الثاني: التناص الأدبي

إنَّ التجربة الأدبية للشاعر، لا تشكلُ وحدها نصاً أدبياً مكتملاً، إذ إن الشاعر يحتاج لتجارب الشعراء السابقين، ليثري تراكيبه الشعرية، ويغني دلالاته الفنية، والتناص الأدبي هو: " تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة وحديثة شعراً أو نثراً مع النص الشعري الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في شعره "[1]، وهذا التناص يشكل نوعاً مهماً من أنواع التناص الأدبي، فهو يغني تجربة الشاعر بتجارب شعراء آخرين قبله، " وليس غريباً أن تكون شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية هي الأقرب إلى نفوس الشعراء وأفئدتهم، لأنّها هي عانت التجربة الشعرية،وعبّرت عنها، وكانت ضمير عصرها وصوته "[2]، ومن النماذج الشعرية على التناص الأدبي لدى بخيت:

"سَقطَ النَّصيفُ"، ولمْ تُرِدْ إسقَاطَهْ

لا تَقتُلي " أسماءَ " يا "غَرناطَةْ"

"ريمٌ عَلى القاعِ" التفتَ، ونَحْرُهُ

يدمَى، الْتفتُ، وَ ضَرَّجُوا أقْرَاطَهْ "[3]

إنَّ بداية الأشطر الشعرية السابقة لبخيت تجعلنا نستدعي البيت المشهور من ذاكرة الأدب العربي للنابغة الذبياني:

سَقَطَ النّصيفُ، ولم تُرِدْ إسقاطَهُ فتناولتهُ، واتقتنا باليدِ[4]

رغم المسافة الزمنية الفاصلة بين النصين، إلا أنَّ الروح العربية تستدعي نفسها، فبخيت أضاف على ما قال النابغة، متسعاً في الدلالة، متذكراً بحزن حالَ الأندلس، وأنّ الأمر ليس سقوطَ الشال، بل وقد تمادى الأمر ليكون وجه الفتاة العربية والتي رمزَ لها باسم (أسماء) دامياً، وأقراطها مفتتة، إنّ هذا الاستدعاء الشعري، أسهم في ربط الماضي بالحاضر، والكشف مدى

[1] التناص نظرياً وتطبيقياً، أحمد الزغبي، ص42

[2] استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، ص 173

[3] لارا، أحمد بخيت،ص 65

[4] ديوان النابغة الذبياني، النابغة الذبياني، تحقيق:عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996،ص107

النزيف العميق في روح الإنسان العربي، والمصري خاصةً وهو يُداسُ في ميدان رابعة، لتسقط أسماء شهيدةً بطلقةٍ غادرة .

قال درويشُ:" انتظرْها"، ثم لمْ

ينتظرْهُ الموتُ، هل ماتَ انتظارا؟

أيها الحبُّ انتظِرْنا رَيْثَما

ننتَهي مِنْ عالم الموتى فِرارا "[1]

إن بخيت لا يكتفي بالاستدعاء من الموروث الشعري القديم، بل ويتعداه إلى الشعر الحديث، فهو هو يتناص مع قصيدة درويش (درس من كاما سوطرا)، والتي يقول فيها:

بكأس الشراب المرصَّع باللازوردِ

انتظرها،

على بركة الماء حول المساء وزَهْر الكُولُونيا

انتظرها،

بصبر الحصان المُعَدّ لمُنْحَدرات الجبالِ

انتظرها،

بذَوْقِ الأمير الرفيع البديع

انتظرها،

بسبعِ وسائدَ مَحْشُوَّةٍ بالسحابِ الخفيفِ

انتظرها،

بنار البَخُور النسائيِّ ملءَ المكانِ

انتظرها.. [2]

---

[1] لارا، 121

[2] سرير الغريبة، محمود درويش، دار رياض الريس للنشر ،بيروت، (د.ت)، ص51

إنَّ التناص السابق يمزج بين فكرة الانتظار عند بخيت ودرويش، فدرويش يطلب من العاشق انتظار مَن يعشق حتّى النَفَس الأخير، إلا أنَّ الموت كان أسرع بخطفه، فالموت لا يقرأ قصائدنا ولا يدرك فحواها، لذلك الإنسان لا يملكُ أمرَ انتظاره، فيطلب بخيت من الحبّ أن ينتظرَ هذه المرّة، لأنَّ العشق يغدو أحياناً أطول من عمر عاشقه.

" أدينُ

بدينِ أهلِ الحبِّ

قلبي

قِبلةُ الإحساسْ

أكونُ مؤذناً

في الفجرِ

يوقظُ أطهرَ الأنفاسْ

وشمّاساً بجوفِ الدَيرِ

يُوقدُ شمعةَ القدَّاسْ "[1]

يستحضر بداية المقطع السابق، بيت الشعر المشهور لمحيي الدين ابن عربي في قصيدته (ألا يا حَماماتِ الأراكَة والبَانِ):

أديــــنُ بـــدينِ الحـــبِّ أنَّـــى توجَّهـــتْ رَكائِبُـــهُ فالحُـــبُّ دينـــي وإيمـــاني[2]

فالتداخل السابق لم يأتِ اعتباطياً، بل جاء توظيفه خادماً لدلالة النصّ، ومؤكداً على قدسية الحبّ في قلب الشاعر، والذي بلغ فيه مبلغَ الإيمان، باختلاف الديانة، فالمسلم أو المسيحي يؤمنان بالحب، وكأنّ الحب مشترك عاطفي إنساني أخلاقي بين جميع الناس، باختلاف العِرق أو الديانة .

" مَرَّتْ " قِفَا نَبْكِ" ابْتَسَمْتُ لَهَا:ارْجِعيْ

---

(1) الأعمال الكاملة (ديوان صمت الكليم)،أحمد بخيت، ص346

(2) موقع أدب، الموسوعة العالمية للشعر العربي :

http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=19269

أنَا لا أُغَنِّي، وَالبِلادُ طَلُوْلُ

أَبْنِي بِلادَ الشَّمْسِ، مُنْذُ تَبَجَّحَتْ

مُدُنُ الظَّلامِ، وَبَاصِرٌ مَسْمُوْلُ "[1]

إنَّ توظيف " قفا نبكِ "، وهي جزء من بيت امرئ القيس:

قفـا نبـكِ مـن ذكـرى حبيـبٍ ومنـزلِ　　　بسـقطِ اللـوى بـين الـدخول فحومـلِ[2]

فالحبيبة هنا لا تمثل للشاعر كائناً عاطفياً بحسب، بل هي امتداد وطني لروح الشارع المصري، فهو يصرّ على عدم تحول الحبيب إلى مجرّد ذكرى، والبيت إلى طلل، ويستبدل ذلك بصيغة الأمر الطلبي (ارجعي)، فهو يؤمن بالعودة، وتجدد الحياة، فالبلاد التي تشرق عليها شمس المحبين يستحيل أن تأكلها العتمة .

" عِشْنَا وَأَغْلَقْنَا سُجُونَ عُقولِنَا

كَيْ لا يَعِيشَ جُنونُنَا المَعْقُوْلُ

هَلْ كانَ هذا العَقْلُ يَكْفِي وَحْدَهُ

كَيْ لا نَجِنَّ، وَهَلْ هُنَاكَ عُقُوْلُ

مَا زالَ يَعْجِزُ عَنْ كَفالَةِ روحِنَا

فَهَلِ الجُنونُ الفَوْضَوِيُّ كَفِيلُ؟

"كَالعِيسِ في البَيْداءِ يَقْتُلُهَا الظَّمَا

وَالمَاءُ فَوْقَ ظُهُورِهَا مَحْمُوْلُ" "[3]

يتناص الشاعر مع البيت الشعري المشهور لعبد الغنى النابلسي:

---

[1] القاهرة، أحمدبخيت، ص42

[2] ديوان امرؤ القيس، امرؤ القيس، دار لبنان،بيروت، 1966، ص 29

[3] القاهرة، أحمد بخيت، ص63

كَـــالعِيسِ فـــي البَيْـــداءِ يَقْتُلُهَـــا الظَّمَـــا وَالمَـــاءُ فَـــوْقَ ظُهُورِهَـــا مَحْمُـــوْلُ[1]

إنّه صوت الإنسان المصري المقهور على حال وطنه، فإنّ ما يحدث بها من سفكٍ للدماء، والحقيقة نيّرةِ كوهجِ الشمس، ما هو إلا جنونٌ محض، فالذي لا يستطيع تمييز الحق من الباطل في مصر، هو أعمىً على عينيه غشاوة، تماماً كتلك الجمال التي يقتلها الظمأ، والماء فوق ظهرها، تماماً كمن يقتل شقيقه المصري، وهويته مصرية .

---

[1] موقع أدب، الموسوعة العالمية للشعر العربي :

http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=62611&r=&rc=5

المبحث الثالث: التناص التاريخي

لا يمكن للتناص التاريخي أنْ يكونَ عبثياً اعتباطياً، فالتناص التاريخي أحد نماذج التناص الهامة التي تثري النص، وتغني التجربة المعاصرة،، وهذا النموذج يعني " تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي للقصيدة، تبدو مناسبة ومنسجمة لدى الشاعر مع السياق العام للنص الشعري " [1]، حيث إنه يربط الماضي بالحاضر والمستقبل، ويعقد المفارقات بين الأحداث التاريخية في محطات زمنية مختلفة، ويسلط الضوء على الغاية من وراء الأحداث ومصائر الشعوب، ويعطي رمزية فائقة للنص الشعري، إنْ أجاد الشاعر توظيفه داخل نصه، واستقى من التاريخ ما يدلل على مراده الشعري، ليعلي قيمته الفنية في النص الأدبي، إنَّ "الأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية " [2]، والتي تفتح أشرعة النص على التأويل، ومن محاور التناص التاريخي، استدعاء الشخصيات التاريخية وعدم الاكتفاء باستدعاء الحدث، مما يفتح الباب للتدليل على معانٍ متجددة،" ويدلل على هذا إمكان استدعاء مبدع واحد لشخصية تراثية معينة، في سياقات مختلفة، للدلالة على معانٍ متعددة "[3] ومن النماذج الشعرية التي وظّف بخيت فيها التناص التاريخي:

" قلنا اقرؤوا التاريخَ دونَ خِيانةٍ

لِتُصحِّحوهُ، فَجَدَّدوا أغْلاطَهْ

يا آب يا"أقسى الشُّهورِ" أيَرْتَجي

أيلولَ" قلبٌ قدْ أضاعَ شُبَاطَهْ"؟

هلْ كانَ جيشُ الفتحِ في فِسْطاطِهِ

والرُّومُ ثأْرًا أحرقَتْ فُسْطاطَهْ؟

هلْ "طارقُ بنُ زيادِ" يحرقُ سُفْنَهُ

أمْ "جيشُ فرناندو" يدُكُّ "رِباطَهْ؟"[4]

---

(1) التناصَّ نظرياً وتطبيقياً،أحمد الزغبي، ص25

(2) استدعاء الشخصيات التراثية، علي عشري زايد، ص120

(3) أشكال التناص، أحمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص191

(4) لارا، أحمد بخيت، ص67

إنّ استحضار موقف طارق بن زياد المشهور، في إحراقه لسفن جنوده وقوله البحر من ورائكم والعدو من أمامكم على هيئة سؤال، فيه تهكم وسخرية، لكل من يحاول تغيير التاريخ أو خلط الأوراق، فالحقيقة أن طارق أحرق سفنه، وفرناندو انهزم،وذلك أن الإحراق كان فعل نصرٍ لا فعل هزيمة، وإن كان الظاهر لمَنْ لا يعرف السبب، أن سفن المسلمين احترقت، ولكنها نار الثبات، ودخان النصر .

" مُتَلبِّسٌ بالموتِ، عُرْسي صاخبٌ

كدمِ الوضوءِ، بِرَكعةِ الحلَّاجِ "[1]

إنّ استدعاء شخصية تاريخية صوفية كالحلاج، يعطي البيت الشعري امتداداً دلالياً كبيراً، وهو الذي مات بعد أنْ قُطِعَت أطرافه صلباً بطريقةِ إعدامٍ بشعة، لكنّه لم يفاوض على آرائه، فهو يمثل معادلاً تاريخياً لكل شخصٍ صاحب فكرة، يختارُ الموت من أجلها، فما زال التاريخ يروي قصة إعدام الحلّاج بحزن، وإن كانت نهايته قاسية، إلا أنّ التاريخ لا يبارك يد القاتل، ولا يُجمّلها، فالموت هو عرسٌ صاخب لِمَن كان لديه مبدأٌ يدافع عنه، ويموت من أجله .

" سأصرخُ

صرخةَ الشبليّ

حينَ أنارهُ التعذيبْ

أحبكِ

عذّبي ما شئتِ

ما يُعطي الحبيبُ

حبيبْ

فلا كان الفؤادُ الصبُّ

إنْ لم يدرِ

كيفَ يذوبْ "[2]

---

[1] لارا،أحمد بخيت، ص 47

[2] الأعمال الكاملة (ديوان صمت الكليم)، أحمد بخيت، ص254

يستدعي الشاعر الشخصية التاريخية الصوفية (الشبلي) والذي اشتهر بمواجده الإلهية، فالصوفي يختار تعب الزهد على التمتع بالدنيا، وكذلك الشاعر يختار عذاب الحب على المتعة بدونه، ذلك النور الذي يراهن عليه الشاعر، نور تعذيبه الذي يجعل كل ظلمةٍ حالكة صباحاً مشرقاً في حياته.

" أتيتُ

وأتركُ الدنيا

قريراً سالم الصدرِ

صلاةُ محبّتي

شِعري

زكاةُ محبّتي

عمري

أحاذرُ ردَّةً في الحبِّ

ليسَ لها

أبو بكرِ "[1]

يستدعي الشاعر موقف أبو بكر التاريخي في محاربته للمرتدين، مستفيداً من هذا الموقف ليرسم بعداً دلالياً جديداً للنص، فهو يعوذ أن يرتدّ عن إيمانه بالحبّ، في وسطٍ لا يجد من يلومه على تركه، بل يلومه على التمسك به، وهذه هي المفارقة بين السابق واللاحق، مع اختلاف الدلالات.

" لقد ضاقَ الحصارُ

وبابنا

للملتقى طعنَةْ

وليسَ وراءها إلّا

[1] الأعمال الكاملة (ديوان صمت الكليم)، أحمد بخيت، ص331

قميصٌ

يقطرُ الفتنةْ

أنا أتممتُ فيكِ الصومَ

والإفطارُ

في الجنّةْ "[1]

يوظّف الشاعر قصة قتل عثمان بن عفان حين حوصر وقطعوا أصابعه، وبقي قميصه المدمي، ليبرهن أنّ الموت في سبيل ما ابتغى وأحب، هو غايةٌ يرنو إليها، وإنَّ الجنّة تنتظر طالبيها بفارغِ الصبر، فإن استدعاء قصة عثمان، تجعلُ من الموت شرفاً وغاية، يستحق الخوض.

" هذي البِلادُ اسْتَقْرَضَتْ سُكَّانَهَا

أَحْلامَهُم،وَحَلا لَهَا التَّأْجِيلُ

ذَهَبُ اللَّيالي الفاطِمِيَّةِ لَيْسَ لي

أَيْنَ المُعِزُّ وَسَيْفُهُ المَسْلُوْلُ؟ "[2]

يستدعي الشاعر الشخصية التاريخية المعز لدين الله، أول خليفة فاطمي على مصر، وقد اشتهر بفطنته وكياسته وشجاعته، وهو يعقد مقارنة بين مصر في عهد المعز، وبين مصر في عهدها الحالي، فهو يتألم لحال الأحلام الذابلة، والذهب الذي أصبح تراباً في جوف الفقراء، والسيف الذي لم يعد مسلولاً، بل أصبح يعلق على جدران المتاحف والقصور من أجل الزينة، إن التناص هنا بيّن مدى حال مصر البائس، وقد كانت عزيزةً قوية في عهد المعز لدين الله الفاطمي .

" إنَّ الدَّمَ العَرَبِيَّ يَقْتُلُ أَهْلَهُ لَمْ

يَنْتَظِرْ حَتَّى يَعُولَ مُعِيلُ

شُكْراً "لِنابِلْيونَ" كَيْفَ هَزَمْتَنَا

---

[1] الأعمال الكاملة (ديوان صمت الكليم)، أحمد بخيت، ص333

[2] القاهرة،أحمد بخيت، ص15-16

فِي المَرَّتَيْنِ جَزاؤُنا التَّنْكِيلُ

لَمْ تُعْطِنِي "باريسُ" مِنْ ثَوْراتِهَا

إِلّا السُّجُونَ وَهَا هُنَا البَاسْتِيلُ "(1)

يستدعي الشاعر الشخصية التاريخية (نابليون)، والذي احتل مصر مع جيشه الفرنسي، ليغزوها ثقافيا وفكريا، ليعقد مقارنة بين الثورة التي تحاول وأدها الشرطة المصرية برفقة الجيش، وبين الثورة الفرنسية التي أسهمت في تحقيق العدالة، ووجدت الطريق إلى الحرية، ليبين الشاعر أن نابليون نجح في احتلال مصر مرتين وليس مرةً واحدة فقط كما يذكر التاريخ، المرة الأولى كانت باحتلاله الفعليّ لمصر، والمرة الثانية، حين تمَّ طعن الثورة المصرية في خاصرتها، تماماً كأنَّ نابليون أعادَ احتلال مصر، فلا أحد يحبُّ نزيف مصر إلا عدوها .

" وَقَفُوا لِتَتَّزِنَ الحَيَاةُ بِهِمْ لَهُمْ

وَالمَوْتُ لا بُطْءٌ وَلا تَعْجِيلُ

فِي سَاحَةِ التَّحْرِيرِ يَوْمَ تَنَفَّسَ

الجَمَلُ الدِّمَاءَ وَهَيَّجَتْهُ ذُيُوْلُ

وَيَدِي عَلَى كَتِفِ الزَّمِيلِ يَدِي عَلَى

جُرْحِ الزَّمِيلِ، يَدِي... وَغَابَ زَمِيلُ "(2)

يستدعي الشاعر موقعة الجمل الأخيرة التي كانت في ميدان التحرير، حيث هجم معادو الثورة فوق الجمال على المعتصمين من الثوار داخل ميدان التحرير، وهذا استدعاء تذكيري، يبين الموقف، حيث الجرحى والشهداء، والدماء التي تسيل من أجساد الأحرار، إنَّ هذا الاستعراض لهذه الحادثة، يبين مدى فداحة وسوء المعادين للثورة، وأنّ سلمية الثوار كانت أكبر من الدماء، وأعلى من الرصاص، فهي تؤثر النزيف، على التصويب ببندقية مقابل بندقية أو إحداث فتنة.

" هذي الرُّسُومُ رِسَالَةٌ كَوْنِيَّةٌ

لِلنَّاسِ وَالسَّطْرُ الأَخِيرُ جَلِيلُ

---

(1) القاهرة، أحمد بخيت، ص 88

(2) القاهرة، أحمد بخيت، ص109-110

هَلْ قَالَ هومِيرُوسَ سِرّاً صَادِقاً

وَالْتَفَّ حَوْلَ رُمُوزِهِ التَّضْلِيلُ "[1]

يتناص بخيت مع هوميروس وهو شاعرٌ ملحمي إغريقي أسطوري يُعتقد أنه مؤلف الملحمتين الإغريقيتين الإلياذة والأوديسة، فالشاعر هنا يدعو الناس لقراءة ما وراء الأحداث، واستنباط العبرة، لمعرفة ما يكمن بين التفاصيل، وعدم الاكتفاء بالقشور والتسليم بها .

---

[1] القاهرة، أحمد بخيت، ص81-82

خاتمة

بعد إجراء هذه الدراسة التحليلية حول شعر بخيت، يمكنني القول إن صلاح فضل ربحَ رهانه بجدارة حين كتب مقالته (أراهن على هذا الشاعر أحمد بخيت)، لا يمكن للشاعر أن يحقق مفهوم الانتشار، وأن يلمس قلوب القرّاء، إلا إذا تحدث عن واقعهم، وأصبح لسان حالهم، وهذا ما فعله بخيت، إذ لم يكن أنانياً في استخدام موهبته، بل كان لسان الشارع المصري خاصة، والعربي عامة، هو الثائر في ميدان التحرير، الدامي بعد مجزرة ميدان رابعة، إنّه يتألمُ بحرقة، ولا يخشى البوح بمصاب بلاده، وهو المتألم في فلسطين، والشام، واليمن، وتونس، هو المتسعُ بعاطفته، عابراً أفريقيا وآسيا، حاملاً قصيدته، رسالةً لكلِّ ذي قلب، ليسَ انتصاراً للفتنة، بل انتصاراً للسلام والحب والديمقراطية، إنَّ هذه الدراسة جعلتني أثق أن روح الشعر الجميلة لم تنطفئ بعد في قلب الشاعر العربي، وأنّه مازال هنالك شعراء حقيقيون، ينطقون بلسان الشارع، وينزفون لنزيفه، ويبكون لبكائه، لقد تنوعت دراستي لتشمل الموضوع واللغة والصورة والتناص، في أربعةِ فصولٍ احتوى كلٌّ منها على عدةِ مباحث مختلفة، وساعدني هذا الأمر في أن تكون دراستي شاملة، من نواحٍ مختلفة، لأستطيع بذلك تسليط الضوء على أكبر قدرٍ ممكن من الجماليات الفنية في قصيدة بخيت المدهشة.

النتائج والتوصيات

نتائج الدراسة:

- تناول شخصية شعرية معاصرة هامّة، حيث يعد بخيت من أهم الشعراء العرب المعاصرين .
- لقد جمع بخيت بين العراقة والتراث والدين والحداثة في شعره، ليشكّل موروثاً شعرياً جديراً بالدراسة والاهتمام .
- الوقوف أمام شاعرٍ مهم على صعيد التجربة الذاتية كإنسانٍ مصري بسيط انتقل من الصعيد إلى القاهرة، وتجربته العامّة وهو يعيش أحداث الثورة المصرية والتقلبات التي عصفت بها.
- فهم الواقع المصري وما يجري داخل أروقته بشكلٍ أقرب من خلال رؤيته بعين الشاعر الذي يتألم لحال بلاده، وقد وصلت إلى ما وصلت إليه من نزيفٍ واختناق .
- لم تقف السلطة الحاكمة كفيصلٍ بين الشاعر وإنسانيته ، إذ وجدناه يتبعُ حسه الإنساني دون خوفٍ من السلطة الحاكمة .
- اقتصار كتابة الشاعر للشعر التقليدي العمودي ، لكن في قالب الحداثة ، إذ لم يعتمد كتابته بالشكل التقليدي ، بل تنويعه في أسطر مختلفة ، ولو أعدنا تنسيقه لوجدنا قصائده جميعها على النمط العمودي .
- الحب صفة إنسانية في ذات الشاعر، عاش تجربته ضمن مجتمعٍ لا يستطيع الإيمان بصدقه، مما جعل معاناة الشاعر مضاعَفَة .
- توسع مفهوم الصوفية وانتقاله من المدلول الديني إلى المدلول الشعري الفني، فلم يعد مقتصراً على الحبّ الإلهي، بل توسع المصطلح ليشمل عواطف الإنسان باختلاف توجهها .
- اتساع استخدام التناص الديني لدى الشاعر ، مما يدل على ثقافته الدينية الغزيرة ، وبيئته الشعبية التي أثرت به هذا التوجه منذ البداية .

توصيات الدراسة:

- تشجيع الباحثين وطلاب العلم على دراسة الشاعر المصري أحمد بخيت.
- الاعتزاز بالشعراء العرب، وبإنتاجهم الشعري المعاصر.

- عمل أيام دراسية، تتناول دراسة شعر بخيت من ناحية نقدية، يشارك بها الأساتذة وطلاب الدراسات العليا من قسم اللغة العربية.
- تقديم منح دراسية لطلاب الدراسات العليا، في سبيل رفع نسبة البحث العلمي، وزيادة المحتوى العربي في المكتبات العربية بشكل خاص، والعالمية بشكلٍ عام.

المصادروالمراجع

القرآن الكريم

1. الأدب الرمزي، هنري بير، ترجمة: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، 1981.
2. أدب الكاتب، أبو بكر الصولي، دار الكتب العلمية، لبنان، (د.ت).
3. أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، دار الآداب،بيروت،1995.
4. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.
5. أشكال التناص، أحمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.
6. أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1973.
7. الأعمال الكاملة، أحمد بخيت، دار كليم للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012.
8. انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 1989.
9. بنية اللغة الشعري، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.
10. تأجيل النص قراءة في أيدلوجيا التناص: د.مشتاق عباس معن، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ط1، 2003.
11. تحاليل أسلوبية، محمد الهادي الطرابلسي، دار الجنوب للشعر، تونس، 1992.
12. تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، دار الحوار، دمشق، ط1، 1997.
13. التكرار في شعر محمود درويش، فهد ناصر عاشور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.
14. التناصَّ نظرياً وتطبيقياً– مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناصِّ في رواية: (رؤيا) الهاشم غرابية، أحمد الزغبي، مكتبة الكتاني، إربد، 1993م.
15. الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه "صحيح البخاري"، للإمام الحافظ أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري (256 هـ)، تحقيق محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، الطبعة: الأولى، 1422هـ.
16. جماليات الأسلوب والتلقي، موسى ربابعة، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، 2008.

17. حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، حسن الغرفي، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001.
18. ديوان النابغة الذبياني، النابغة الذبياني، تحقيق:عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996.
19. ديوان امرؤ القيس، امرؤ القيس، دار لبنان، بيروت، 1966.
20. الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، أمية حميدان، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1981.
21. الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، د.حنان حمودة، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2006.
22. سرير الغريبة، محمود درويش، دار رياض الريس للنشر، بيروت، (د.ت).
23. شعر أدونيس البنية والدلالة، راوية يحياوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2008.
24. الشعر العربي المعاصر، عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة،،ط5، 1994.
25. صفة النفاق ونعت المنافقين، أبي نعيم الأصبهاني، تحقيق: عامر صبري، البشائر الإسلامية، بيروت، 2001.
26. الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، صاحب خليل إبراهيم، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000.
27. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، الولي محمد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1،1990.
28. الصورة الشعرية، بشرى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.
29. ظواهر نحوية في الشعر الحر، محمد حماسة عبد اللطيف، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1990.
30. عتبات النص البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجمري، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996.
31. العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث، محمد حماسة عبد اللطيف، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ت) .

32. علم اللغة بين القديم والحديث، عاطف مدكور، القاهرة، دار الثقافة، 1986

33. العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، ابن رشيق القيرواني(أبو علي الحسن)، شرح وضبط: عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، 2006.

34. عن بناء القصيدة العربية، علي عشري زايد، دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة، 1978.

35. في الرؤية الشعرية المعاصرة، أحمد نصيف الجنابي، وزارة الإعلام، العراق، (د.ت).

36. القاهرة، أحمد بخيت، دار كليم للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013.

37. قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر،ط1، 1996.

38. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط5،د.ت.

39. القول الشعري، رجاء عيد، دار المعارف، مصر، 1990.

40. لارا، أحمد بخيت، دار كليم للنشر، القاهرة، ط1، 2014.

41. لغة الشعر العربي، عدنان قاسم، دار الفلاح، الكويت، 1989.

42. المثل السائر، ابن الأثير، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي بطانة، نهجة مصر، القاهرة، 1962.

43. المدارس المسرحية المعاصرة، نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.

44. مدخل إلى علم الجمال الأدبي، عبد المنعم تليمة، دار الثقافة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط2،1987.

45. مرايا التخيل الشعري، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، عمان، 2006.

46. مفهوم الشعر عند الشعراء العباسيين، أحمد يوسف علي، الأنجلو مصرية، القاهرة، 2004.

47. المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي، محمد الطربولي، دار الرضوان للنسر والتوزيع، عمّان، ط1، 2012.

48. النحو والدلالة، محمد حماسة عبد اللطيف، القاهرة، مطبعة المدينة، القاهرة، 1983.

49. النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2000.

50. نقد النثر، قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1979.

الدوريات:

1. برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي، عبد العال بو طيب، المناهل، المغرب، العدد:55، 1997.
2. مكانية صورة البحر في الخيال الشعري الفلسطيني المعاصر، جمال مجناح، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد:11، 2010.

الرسائل الجامعية:

1. أثر البيئة على الصورة البيانية في شعر القرن الثاني الهجري (رسالة ماجستير)، ستار عبدالله جاسم، جامعة الكوفة، العراق، 2002.
2. الأشكال الشعرية في ديوان الششتري (رسالة دكتوراه)، حياة معاش، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2010.
3. الرمز في القصة الفلسطينية المعاصرة في الأرض المحتلة (1967-1987) (رسالة ماجستير)، جميل كلاب، الجامعة الإسلامية، غزة، 2004.
4. الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف (رسالة ماجستير)، الزهر فارس، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2004.
5. القرآنية في شعر الرواد في العراق (رسالة ماجستير)، إحسان محمد جواد، جامعة القادسية، العراق، 2000.

مواقع الانترنت:

1. دور النحو في فهم وتحليل النص الأدبي، السيد أحمد محمد عبد الراضي، موقع:
http://www.alukah.net/publications_competitions/0/40020
2. العنوان في الشعر العربي المعاصر، جميل حمداوي، موقع:
Khttp://www.arabicnadwah.com/articles/unwan-hamadaoui.htm
3. مقابلة تلفزيونية عبر قناة الكتاب الفضائية منشورة عبر اليوتيوب عام 2013، موقع:
http://www.youtube.com/watch?v=pnNYLoeRv6Y
4. موقع أدب، الموسوعة العالمية للشعر العربي:
http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=19269
5. موقع أشرعة: http://www.ashriaa.com/poet/45-bkit/131-bket
6. موقع ويكبيديا:
http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A3%D8%B3%D9%8A%D9%88%D8%B7
7. نقلاً عن صحيفة الأهرام العربي، سيد محمود حسن، موقع:
http://www.arabicnadwah.com/interviews/bekhitinterview.htm